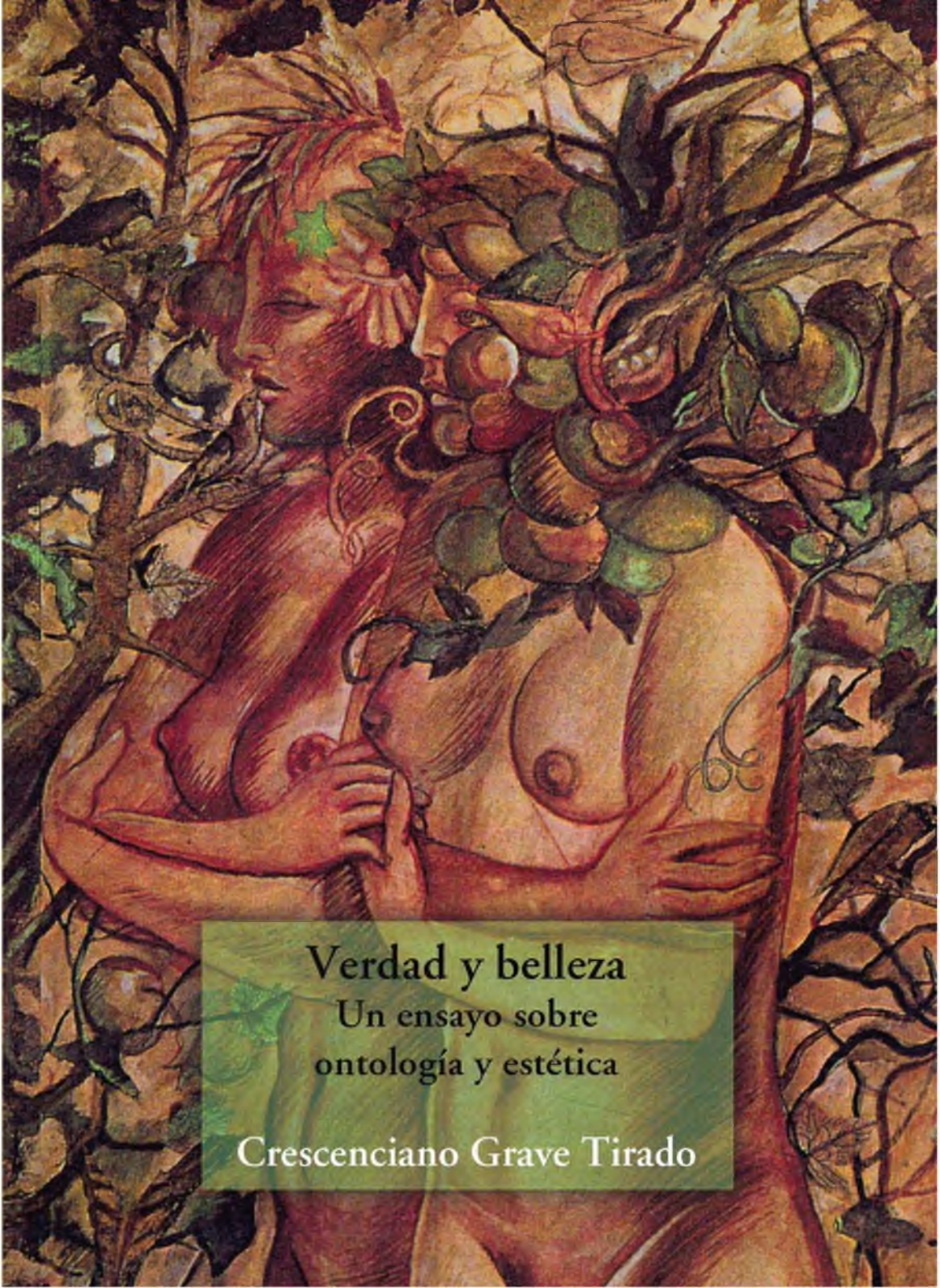

Verdad y belleza

Un ensayo sobre ontología y estética

Crescenciano Grave Tirado

Universidad Nacional Autónoma de México

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filosóficas

Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Colección Posgrado

Crescenciano Grave

Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2002

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Lic. Enrique del Val Blanco
Secretario General

Mtro. Daniel Bar rera Pérez
Secretario Administrativo

Dr. Jaime Martuscelli Quintana
Secretario de Servicios a la Comunidad Universitaria

Dra. Arcelia Quintana Adriano
Abogada General

Dr. José Nar ro Robles
Coordinador General de Reforma Universitaria

Dra. Rosaura Ruiz Gutiér rrez
Directora General de Estudios de Posgrado

Dr. Ambrosio Francisco Javier Velasco Gómez
Director de la Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Paulette Dieterlen Struck
Directora del Instituto de Investigaciones Filosóficas

Dr. Óscar Martiarena Álamo
Coordinador del Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía

Mtro. Arturo Argueta Villamar
Secretario Académico de la Dirección General de Estudios de Posgrado

Lic. Lorena Vázquez Rojas
Producción Editorial

Primera edición, 2002

D.R. © Crescenciano Grave
D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filosóficas
Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, México, D.F.

ISBN 970-32-0163-6

Impreso y hecho en México

Para mi hija
Ana Daniela.

Índice

Introducción

I. Kant. La subjetivización universal de la belleza
El principio de la facultad de juzgar reflexionante 26
El juicio estético y la belleza 41
El juicio estético y lo sublime 47
El arte y el genio 51

II. Hegel. La belleza: configuración artística de la verdad
El sistema y la filosofía del arte 69
El arte como manifestación sensible de la idea 80
Lo ideal y la belleza artística 81
Lo ideal y el artista 87
El despliegue de la verdad en las formas particulares del arte . . 95
La forma simbólica 99
La forma clásica 104
La forma romántica 110
Arte y filosofía: el carácter del arte como cosa del pasado . . . 115

III. Schopenhauer. El arte: contemplación y expresión de la idea
El mundo de la experiencia y la razón 136
Las representaciones intuitivas 141
Las representaciones abstractas 146
El lenguaje y el concepto 149
La ciencia 151
La ciencia y la filosofía 154
La esencia única del mundo 158

Cuerpo y voluntad 159
La objetivación de la voluntad 166
La lucha de la voluntad consigo misma 170
Los límites de la reflexión filosófica 175
La representación artística 178
Las ideas 180
El conocimiento artístico 182
El genio 189
La contemplación y el placer estéticos 195
El sentimiento de lo bello y lo sublime 198
La clasificación de las artes 203
La arquitectura 204
Las artes plásticas 205
La poesía 213
La música 219
Arte y filosofía 222

A manera de conclusión
Bibliografía

¡Oh vosotros, los que buscáis lo más elevado y lo mejor en la profundidad del saber, en el tumulto del comercio, en la oscuridad del pasado, en el laberinto del futuro, en las tumbas o más arriba de las estrellas! ¿Sabéis su nombre? ¿el nombre de lo que es uno y todo?

Su nombre es belleza.

Hölderlin

Introducción

> Cuando la vejez desgaste esta generación, tú seguirás en medio de otro dolor, que no el nuestro, amiga del hombre, a quien dices: "la belleza es la verdad, la verdad belleza"; esto es todo lo que sabes de la tierra, y todo lo que saber necesitas.
>
> *Keats*

La filosofía se construye como un tejido argumental alrededor de una intuición originaria. Con una paciencia digna de su asombro, los pensadores van bordándolo no sin dificultades; avanzan y retroceden, hacen y deshacen la tela en la que pretenden mostrar la verdad. Nada los detiene; la intuición que se ha apoderado de ellos es tan poderosa que los asalta a cada instante y en todas partes: no los dejará en paz hasta que tiendan el lecho que le quieren ofrecer a la verdad. El aposento de la verdad no puede ser cualquiera; debe permitir que ésta fluya sin diluirse, que se ilumine sin cegarnos, que cobije ciertos cuestionamientos que la inquieten, que se disperse en gestos comprensivos no exentos de duda. En el tejido del pensador que ofrezca estas características, la verdad se acercará sin descansar definitivamente. A su bordado conceptual, la verdad lo tocará con la suficiente intensidad para dejar impresa su huella, pero no su identidad. Ésta hay que recrearla siempre con la conciencia de que nunca se logrará formarla definitivamente. La verdad se insinúa desde la creación de sus formas pero ninguna de éstas le corresponde adecuada y totalmente.

Desde esta imagen pretendemos acercarnos a las filosofías de Kant, Hegel y Schopenhauer. La trama conceptual que ellos elaboraron puede ser sacudida reflexivamente para continuar, por cuenta y riesgo propios, algunas de las indagaciones con las que levantaron su pensamiento. Se trata de apropiarse una tradición desde la cual desbrozar un terreno donde poder construir y habitar la meditación propia. La tesis que, como hilo conductor, guía nuestras consideraciones es la siguiente: en la filosofía moderna, concretamente en los tres pensadores mencionados —pero no únicamente en ellos—, acontece una recuperación del íntimo vínculo platónico entre verdad y belleza y, a la vez, frente al mismo Platón, una reivindicación de la dignidad ontológica y del valor reflexivo del arte.

Platón piensa, por primera vez,[1] la relación entre verdad y belleza y, sin embargo, desvaloriza el arte —sobre todo en la *República* (X, 597ª y ss.)—, y, en general, todo producto artificial, como alejado doblemente de la verdad: lo que verdaderamente es, es la idea; el artesano, teniendo en la mirada de su alma esta esencia, produce un artefacto útil, por ejemplo, una mesa, pero no crea la idea de ésta; luego, el pintor hace una imitación de la mesa fabricada por el carpintero: una imagen de la producción de la mesa a partir de su idea. El artista imita a la realidad no como ésta es, sino como aparece: es un imitador de la apariencia. "En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen".[2] No obstante, la crítica platónica al arte no significa cancelar la preocupación por la belleza, sino un rechazo de lo artificial —de lo que, en tanto producido, no tiene su ser en sí mismo— a favor de la belleza en sí, cuyo ámbito va más allá de los límites de la producción artística.[3] El arte es criticado precisamente por su alejamiento de la verdad. Ya en uno de sus diálogos tempranos, *Hipias mayor*, Platón desarrolla la pregunta que indaga la verdadera naturaleza de lo bello y, en diálogos posteriores, específicamente el *Fedro y el Banquete*, concretiza sus consideraciones sobre la belleza. Éstas, expuestas muy generalmente y a manera de justificación de nuestro libro, son las siguientes.

En Platón, la verdad y la belleza se entrelazan metafísicamente; no en la obra de arte, no bajo una forma sensible. A través del segundo discurso de Sócrates en el *Fedro* —además de hablarnos de las

manías que, como dones de los dioses, otorgan grandes bienes a los poseídos por ellos, del alma inmortal como principio del movimiento y como semejante a un tiro alado—, Platón nos describe, amparándose en una *imagen* verosímil, lo que "está al otro lado del cielo", que es hacia donde las almas humanas se dirigen —y de donde caen a la vida terrena— en su viaje cósmico siguiendo a los dioses. Lo que este lugar es no puede ser dicho por ningún poeta; sólo el filósofo puede decir lo que la verdad es cuando habla de ella: el lugar supraceleste está habitado por la esencia "cuyo ser es realmente ser" y que sólo puede ser contemplada por el entendimiento, de tal modo que de ella se origina el verdadero saber.[4] El alma alcanza a contemplar, parcialmente, este lugar de la *verdad* cuyo habitante más resplandeciente es la *belleza*: "sólo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable".[5] La belleza en sí —esa esencia "cuyo ser es realmente ser"—, es la idea que más luz irradia, por lo cual ella misma posibilita, a través de sus reflejos terrenales, su percepción y su, relativamente, más fácil recuerdo por las almas que, caídas, ansían volver a contemplarla tal y como ella es en sí. Platón parece sugerir que entre la belleza y las cosas sensibles bellas es menor la separación metafísica que hay entre las otras ideas y sus correspondientes apariciones. El que, prendido del fulgor de lo bello, aspira retornar a su visión plena es el endemoniado por Eros. El enamorado —el amante de lo bello— escucha "lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento".[6] En el *Banquete* —la obra maestra más hermosa de la filosofía—, Platón matiza su descripción del ascenso erótico que lleva al alma de regreso de lo bello sensible a la belleza en sí.

El amor es creador; él es "generación y procreación en lo bello".[7] La potencia creadora del amor permite pasar "del no ser al ser".[8] La fecundidad amorosa acontece tanto según el cuerpo como según el alma. Sobre el pródigo de alma versa el impulso ascendente que, según Platón —a través de un Sócrates exaltado por el recuerdo de las palabras de Diotima que le revelaron la verdad sobre el ser del amor—, debe seguir el que realmente desea crear desde la belleza. Primeramente, debe enamorarse de un cuerpo para "engendrar en él bellos pensamientos"; desde aquí pasará a considerar la belleza de la forma, es decir, la belleza como una y la misma en todos los cuerpos; luego

transitará hacia el amor del alma bella que se manifiesta en la conducta y se dará cuenta de que todo lo bello está emparentado consigo mismo; enseguida arribará a la belleza de las ciencias, aquí, contemplando el "mar de lo bello", creará "pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría"; el término de la iniciación consiste en descubrir, o mejor dicho, en apenas vislumbrar aquello por lo cual se han efectuado todos los esfuerzos anteriores: "lo bello por naturaleza"; lo que existe siempre, lo único que es bello absolutamente, la belleza en sí: la idea. Sólo llegado a este punto de divisar la plenitud de la esencia "le merece la pena al hombre vivir".[9] La aspiración de contemplar la belleza en sí lleva al hombre, como quería Sócrates, a parir pensamientos que, al ser llevados a la palabra (*logos*), presentan la verdad: aquella realidad que verdaderamente es y que la mirada del hombre ha percibido en su anterior estancia en el lugar situado al "otro lado del cielo". El deseo de belleza, y la consiguiente creación que le acompaña, expresa en el hombre el anhelo por retornar a la contemplación de la verdad. Al percibir ésta, el alma del hombre ya no crea nada; es el Demiurgo el que, desde los modelos ideales, da forma a la materia haciendo emerger, de este modo, el mundo.

Lo bello está en la presencia que nos circunda porque la belleza en sí —"que es siempre y no deviene"— es en la que el Demiurgo, el artífice del mundo según el *Timeo*, fija su mirada para retenerla como medida ya que, "si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno".[10] Desde aquí se impone la siguiente pregunta: ¿es posible una práctica artística que no tenga en la mirada sólo los objetos producidos desde las ideas, sino también a éstas mismas? El propio Platón —al considerar en la *República* que los legisladores "realizarán la obra dirigiendo a menudo la mirada en cada una de ambas direcciones: hacia lo que por naturaleza es 'justo', 'bello', 'moderado' y todo lo de esa índole, y hacia aquello que producen en los hombres, combinando y mezclando distintas ocupaciones para obtener lo propio de los hombres [...]"—,[11] abre la posibilidad de pensar en un arte no meramente mimético, sino esencialmente *poiético*: un arte que perfeccione la naturaleza acercándonos a la contemplación de la belleza.[12] Además, en el *Fedro*, Platón considera a la actividad artística, concretamente la del poeta, como una de las formas de la posesión o *manía* —"que es por cierto un don que los dio-

ses otorgan"—;[13] la que "viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir".[14] Desde aquí se originarán las concepciones del artista como un hombre que, en su creación, actúa inspirado o poseído por aquello que desborda los límites de su identidad personal.[15] Así pues, la concepción de la belleza en Platón y su relación con la naturaleza y el arte es una de las intuiciones más fértiles en la historia del pensamiento.[16]

Desde aquí no nos interesa narrar las peripecias que la unión platónica de verdad y belleza ha experimentado en el transcurso de la filosofía y el arte occidentales.[17] No nos detenemos, ni siquiera momentáneamente, en algunos esfuerzos de recreación del vínculo mencionado realmente importantes, como los llevados a cabo, por señalar sólo algunos ejemplos, por Plotino, Ficino, Goethe, Schiller, Schelling, Novalis y Hölderlin. Pretendemos mostrar que con Kant, Hegel y, sobre todo, Schopenhauer —que, paradójicamente, es el que con mayor énfasis reconoce su filiación platónica— ocurre, antes de Nietzsche, una primera inversión moderna del platonismo. Ésta, dicha sencillamente, consiste en traer las ideas a este mundo y en considerar al arte un hogar privilegiado, pero no exclusivo, de ellas. La belleza, como resplandor de la verdad, acontece tanto en la naturaleza como en el arte.

Considerar a la belleza como presencia de la verdad y, a la vez, como catalizadora de la reflexión filosófica es, para nosotros, una manera de mantener la preocupación por la unidad del ser en tanto que ser, pero ya no pensando esta unidad fuera sino *en* este mundo. La unidad que se abre en la belleza es una unidad dispersa: su identidad se despliega en los fenómenos, y la creación reflexiva que éstos posibilitan se dirige, señalándola, a la unidad, pero sin alcanzar nunca a determinarla. Desde aquí volvemos la mirada a Kant, Hegel y Schopenhauer para retomar el planteamiento de la relación entre verdad y belleza. Esta relación ya no se establece meta-físicamente; para relacionar la verdad y la belleza mantenemos la idea de que la filosofía es, antes que otra cosa, la indagación sobre el ser que aparece en toda presencia. En la búsqueda de la condición de posibilidad ontológica de toda presencia, el punto de partida es la presencia misma ya

que ésta es considerada como aquello que desde sí mismo remite a la unidad que la hizo posible. Y, entre la realidad manifiesta, la presencia bella tiene un lugar privilegiado en la apertura de la reflexión sobre el ser: en la belleza se destaca la verdad. Así pues, en la recuperación de este vínculo, el arte, como apuntábamos más arriba, ya no queda excluido, como en Platón, sino ubicado en un lugar central. La reflexión ontológica de la obra de arte implica, a su vez, volver a plantear la pregunta sobre el valor cognoscitivo del arte. Este valor se muestra en la capacidad del arte de revelar sentido y de plasmar la fuerza creadora que bulle tanto en la naturaleza como en el hombre. Éstas, revelación y plasmación, no acontecen unívocamente, sino que la belleza del arte patentiza la verdad del ser con una riqueza tal que imposibilita su fijación en un solo significado. Por tanto, el conocimiento no es aquí tanto la demostración racional como el saber percibir y reflexionar el ser verdadero que aparece bellamente.

Nuestro trabajo no es propiamente comparativo: no tratamos de mostrar todas y cada una de las coincidencias y diferencias, respecto a nuestro problema, en los tres autores. Lo que procuramos hacer es un ensayo histórico que permita ver cómo en Kant, Hegel y Schopenhauer, de forma específica, se efectúa la conjunción de verdad y belleza. De esta manera, uno de nuestros objetivos, en cierto modo colateral, es que los tres capítulos de que consta el trabajo se puedan leer tanto por separado como unitariamente: pretenden ser exposiciones reflexivas sobre la relación entre verdad y belleza en Kant, Hegel y Schopenhauer y, a la vez, aspiran a mostrar cómo los tres constituyen un momento del pensamiento moderno en que la estética se fundamenta ontológicamente. Así, desde lo que hemos llamado primera inversión moderna del platonismo, pretendemos exponer y comentar al unísono el pensamiento de Kant, Hegel y Schopenhauer tomando como centros problemáticos las cuestiones de verdad y belleza. No se trata de encerrar estos conceptos y desarrollarlos como temas particulares, sino de situarlos como elementos nodales de pensamientos complejos. De este modo, el ensayo filosófico que realizamos lo entendemos no como una reflexión aislada sobre la verdad y la belleza; sino como una indagación sobre el lugar concreto y mediado que ocupan en el pensamiento de Kant, Hegel y Schopenhauer.

Esto no quiere decir que vayamos a analizar los conceptos mencionados en la obra completa de cada uno de nuestros pensadores: tomando como punto de partida su proyecto filosófico general, reflexionaremos nuestro problema desde la *Crítica del juicio* de Kant, la *Estética* de Hegel y *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. En Kant, la obra que nos permite encontrar, así sea insinuado, el lazo entre verdad y belleza, es una obra que supone ya realizada la crítica de la razón en sus vertientes teórica y práctica. Nosotros no nos detenemos a analizar —salvo en sus líneas generales— estos últimos aspectos de la filosofía kantiana. Hegel, por su parte, concibe sus lecciones sobre estética desde la consumación del sistema, es decir, su estética es un momento del círculo del espíritu en el cual se compendia el círculo de círculos del sistema completo. En cambio, en lo que respecta a Schopenhauer, el vínculo entre verdad y belleza es una parte esencial de su pensamiento que remite a la totalidad de éste. Ésta es la razón por la cual la extensión del capítulo sobre Schopenhauer es notablemente mayor que la dedicada a Hegel y, aún más, a Kant.

Nuestro ensayo tiene una perspectiva histórica entendida en dos sentidos: por una parte, lo consideramos una modesta contribución a la historia del pensamiento moderno a través de algunos conceptos: idea, creación, sublime, genio, símbolo y, por supuesto, verdad y belleza; por otra parte, lo histórico no es sólo volver la vista al pasado para recrear ciertos pensamientos fundamentales, sino que, sobre todo, es la insistencia de que esta recreación nos permite abrir posibilidades propias de afirmación del pensamiento filosófico en la actualidad. Se trata de dialogar con el pasado para animar nuestra memoria y nuestra reflexión y reanudar, así sea en la glosa y el comentario, el pensamiento sobre la verdad y la belleza.

Notas

[1] Nos queda una duda frente a Heráclito, cuyo fragmento B124, en versión de Felipe Martínez Marzoa (*Historia de la filosofía 1. Filosofía antigua y medieval*, Istmo, Madrid, 1973, p. 65), dice: "Como polvo esparcido al azar (es) el *kosmos*, el más hermoso". Para Heráclito la belleza es la presencia del cosmos y, siguiendo las señales de éste, para el *logos* es posible pensar la verdad de su unidad.

[2] Platón, *República*, X, 598b, versión de Conrado Eggers Lan, en *Diálogos IV*, Gredos, Madrid, 1992, p. 462.

[3] La posición de Platón ante la belleza y el arte se va desarrollando a lo largo de su obra, adquiriendo tal complejidad y riqueza que excede nuestros propósitos en este trabajo. Nosotros presentamos, a manera de pre-texto, sólo un aspecto de esta posición, conscientes de que, con mucho, no la agotamos. Para una exposición clara y certera del concepto platónico y, en general, griego de belleza y su relación con el arte, véase Joaquín Lomba Fuentes, *Principios de filosofía del arte griego*, Anthropos, Barcelona, 1987. Por otra parte, como muestra de la amplitud de miras de Platón nos permitimos remitir a la recreación sintética de W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, trads. Danuta Kurzyca, Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Akal, Madrid, 1987, pp. 118-145. Y, para una exposición y discusión sobre la relación conflictiva de Platón con el arte, véase P.-M. Schuhl, *Platón y el arte de su tiempo*, trad. Eduardo J. Prieto, Paidós, Buenos Aires, 1968.

[4] *Cf.* Platón, *Fedro* 244c-d, versión de Emilio Lledó Ínigo, en *Diálogos III*, Gredos, Madrid, 1997, p. 348.

[5] *Ibid.*, 250d, p. 354.

[6] *Ibid.*, 249b, p. 351.

[7] Platón, *Banquete* 206e, versión de M. Martínez Hernández, en *Diálogos III*, p. 255.

[8] *Ibid.*, 205c, p. 252.

[9] *Cf. Ibid.* 210a -211d, pp. 261-264.

[10] *Cf.* Platón, *Timeo*, 28a-29a, versión de Francisco Lisi, en *Diálogos VI*, Gredos, Madrid, 1992, pp. 170-171.

[11] Platón, *República*, 501b, pp. 320-321.

[12] En su excelente obra *Idea* (Cátedra, Madrid, 1989, p. 16), Erwin Panofsky ha mostrado cómo desde la Antigüedad se ha "convertido la doctrina de las ideas de Platón en un arma contra la teoría platónica del arte".

[13] Platón, *Fedro*, 244a, p. 340.

[14] *Ibid.*, 245a, p. 342. Ya desde el *Ion*, Platón insistía en el arrobamiento poético: "[...] todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos [...] así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco [...]" Platón, *Ion* 533e-534a, versión de Emilio Lledó Ínigo en *Diálogos I*, Gredos, Madrid, 1997, pp. 256-257.

[15] Para un análisis detallado de la formación y desarrollo de la noción de genio en la cultura occidental, véase Antoni Marí, *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989.

[16] En un texto ya en muchos aspectos envejecido por el análisis filológico y la exégesis filosófica contemporáneos, pero aún vivo por estar lleno del espíritu sugerente del ensayista, Walter Pater nos dice: "la idea de Belleza llega a ser en Platón la idea central, el ejemplo permanentemente típico de lo que una idea significa, de su relación con las cosas particulares y con la acción que nuestros pensamientos ejercen sobre ellas". *Platón y el platonismo*, Emecé, Buenos Aires, 1946, p. 191.

[17] El propio E. Panofsky, en la obra citada anteriormente, ha llevado a cabo, hasta cierto punto, esta tarea.

CAPÍTULO 1

Kant. La subjetivización universal de la belleza

Nada es en sí la belleza sin referirla al sentimiento del sujeto.

Kant

En la belleza tenemos ante nosotros una luminosa verdad, aunque ningún conocimiento de un objeto.

Jaspers

La *Crítica del juicio* de Kant es una obra de conclusión y apertura. Su carácter conclusivo lo tiene desde dos puntos de vista: con ella termina el proyecto kantiano de construir un sistema de la crítica de la razón pura y en ella confluyen y concluyen críticamente las teorías estéticas del siglo XVIII.[1] Desde su conclusividad teórica e histórico-teórica la *Crítica del juicio* es también la obra a partir de y frente a la cual se van a desarrollar —nutriéndose de y polemizando con ella— las ideas estéticas de Goethe y Schiller, el concepto de genio romántico y la metafísica idealista sobre la belleza de Schelling y Hegel.[2] Incluso la impronta de la estética crítica va a ir más allá del pensamiento inmediatamente posterior a Kant y se manifestará, como pretendemos mostrar, en algunas de las consideraciones sobre verdad y belleza de Schopenhauer.

Desde el punto de vista histórico, la situación de la estética en el siglo XVIII se puede resumir en la polémica entre el intelectualismo de Leibniz y de Baumgarten y el sensualismo de Burke. Para Leibniz y Baumgarten el conocimiento de la belleza es el resultado de una operación intelectual; para Burke la belleza tiene que ver con el sentimiento de placer y displacer. Leibniz, que no elaboró explícitamente una teoría estética, considera que la mónada está sometida a un impulso originario que la lleva a la perfección. Este impulso se

pone en actividad con la contemplación de lo bello y con el ejercicio de la virtud. Mediante la contemplación de lo bello, lo individual, siendo autónomo, se concibe al mismo tiempo como dependiente del todo, es decir, desde esta operación intelectual, el hombre se reintegra a la armonía de la totalidad. Baumgarten, por su parte, considera que los objetos naturales y artísticos ofrecen un conocimiento sensible e intuitivo de la belleza y que corresponde a la estética darnos la claridad discursiva sobre la belleza.[3] Al contrario, Burke, y en general la estética empirista del siglo XVIII, considera que la belleza hay que buscarla en el sentimiento de placer que se produce en el sujeto frente a determinadas percepciones, así, lo bello sólo se puede establecer con relación al sentimiento de placer del sujeto.[4] Kant va a reconciliar y a superar estas posiciones opuestas sometiendo la belleza a la crítica. Para Kant el problema ya no es responder por el ser de la belleza como algo en sí y por sí misma. Para él se trata de saber si los juicios en que reflexionamos a partir de la forma de un objeto son juicios que legítimamente pueden pretender la universalidad. Para responder afirmativamente Kant va a establecer que los juicios estéticos van a ser producidos por la armonía entre la imaginación y el entendimiento y que aspiran a una validez universal.[5]

Desde esta incursión de Kant en la problemática estética se abre la pertinencia de la *Crítica del juicio* y, con ella, el filósofo considera concluida su labor crítica. Con ésta, Kant fundamenta lo que se había inaugurado con Descartes: la constitución y el funcionamiento del sujeto moderno. También en el juicio sobre la belleza y en la creación de la misma el sujeto experimenta sus posibilidades y límites. Como es sabido, la fundamentación kantiana se lleva a cabo como crítica de la razón pura. "Puede calificarse de razón pura la facultad de conocer con base en principios *a priori*, y de crítica de la razón pura la investigación de la posibilidad y límites de esta facultad [...]"[6] Esta crítica se lleva a cabo sobre la totalidad de las facultades del espíritu.

Para Kant, son tres las facultades del espíritu: la facultad cognoscitiva, el sentimiento de placer y displacer y la facultad apetitiva. La facultad cognoscitiva (no necesariamente el conocimiento efectivo) fundamenta el ejercicio de las tres facultades. Así, cada una de las facultades del espíritu va acompañada por una facultad cognoscitiva

superior: la facultad cognoscitiva por el entendimiento, el sentimiento de placer y displacer por el juicio o facultad de juzgar y la facultad apetitiva por la razón. A su vez, cada una de estas facultades cognoscitivas superiores (entendimiento, juicio y razón) está fundamentada en un principio *a priori*. El principio *a priori* del entendimiento es la legalidad, el principio *a priori* del juicio es la finalidad y el principio *a priori* de la razón es la finalidad que simultáneamente es una ley: la obligatoriedad. A estos principios *a priori* de las facultades cognoscitivas superiores se les asocian ciertos productos suyos: el producto de la legalidad es la naturaleza concebida como el conjunto de los objetos de conocimiento, el producto de la finalidad es el arte entendido en un sentido amplio, es decir, como todo objeto que al ser juzgado reflexivamente produce placer y, por último, el producto de la obligatoriedad son las costumbres.[7]

> Por lo tanto, la *naturaleza* funda su *legalidad* en *principios a priori del entendimiento* en cuanto *facultad cognoscitiva*: el arte se rige en su *finalidad a priori* por el *juicio* en relación con el *sentimiento de placer y displacer*, finalmente, las *costumbres* (en cuanto producto de la libertad) están bajo la idea de una forma de la *finalidad* tal que es adecuada con valor general, en cuanto principio determinante de la *razón* con respecto a la *facultad apetitiva*. Los juicios que surgen de este modo de principios *a priori* propios de cada facultad del espíritu, son juicios *teóricos*, *estéticos* y *prácticos*.[8]

Por "crítica de la razón pura" Kant entiende la "crítica [...] de la facultad de la razón en general en relación con los conocimientos a los que puede aspirar *prescindiendo de toda experiencia*".[9] Se trata, pues, de que la razón, en tanto "facultad que proporciona *a priori* los principios del conocimiento",[10] establezca cuáles son éstos y hasta dónde llegan sus límites. La crítica indaga la constitución *a priori*, universal y necesaria, de la razón como condición de posibilidad de todo conocimiento. Ahora bien, la estructura *a priori* de la razón se relaciona de dos maneras con su objeto: *teóricamente* determina al objeto y a su concepto *y prácticamente* lo convierte en realidad.[11] Desde aquí, a Kant no le interesa ofrecer un conocimiento sobre objetos sino llevar a cabo un deslinde, un examen de aquello que lo posibilita; en este sentido denomina filosofía trascendental a la que se ocupa de la condición de posibilidad *a priori* de los modos de conocimien-

to.[12] De acuerdo con él, todo conocimiento es una "composición de lo que recibimos mediante las impresiones y de lo que nuestra propia facultad de conocer produce [...] a partir de sí misma".[13] Así, el conocimiento es posible ya que en la razón se encuentran, como elementos constitutivos de ella misma, tanto lo que permite recibir a los objetos como lo que produce el concepto que los determina: "[...] existen dos troncos del conocimiento humano, los cuales proceden acaso de una raíz común, pero desconocida para nosotros: la sensibilidad y el entendimiento. A través de la primera se nos *dan* los objetos. A través de la segunda los *pensamos*".[14] De este modo, para determinar cognoscitivamente al objeto es necesario que siempre ocurra la unidad de sensibilidad y entendimiento o, lo que es lo mismo, de intuición y concepto.

En la *Crítica de la razón pura* Kant se da a la tarea de establecer la posibilidad y los límites de los conocimientos *a priori*, demostrando que el entendimiento, a partir de las intuiciones, establece las leyes de la naturaleza, de tal modo que ésta queda cognoscitivamente sometida a aquél. Sin embargo, como hemos señalado, además de la relación teórica de la razón con los objetos, existe la relación práctica. En la *Crítica de la razón práctica* Kant delimita la fuente del comportamiento moral en sentido puro demostrando que la razón proporciona la ley de la libertad de tal modo que ésta es la realización de la misma razón. Veamos a grandes rasgos cómo justifica Kant el paso del uso teórico de los conceptos al uso práctico. En el uso teórico los conceptos determinan a los objetos que son dados en la sensibilidad, y en el uso práctico los objetos no son dados sino que son convertidos en realidad mediante cierta actividad (moral) posibilitada por la libertad. Ahora bien, una de las conclusiones más notables de la primera *Crítica* es que los conceptos sin intuición no son propiamente conocimiento sino que implican un extravío de la razón más allá de sus límites, lo cual la lleva a caer en contradicciones puesto que carece de objetos dados a la sensibilidad. A estos conceptos sin intuición los llama Kant ideas de la razón: libertad, Dios, inmortalidad. Entre éstos destaca la libertad ya que, si bien la razón en su aspecto teórico sólo puede pensarla, en su vertiente práctica puede realizarla, es decir, para la razón práctica la libertad no es un concepto vacío.

> El concepto de libertad, en la medida en que su realidad puede demostrarse mediante una ley apodíctica de la razón práctica, constituye la coronación de todo el edificio de un sistema de la razón pura, aun de la especulativa, y todos los demás conceptos (Dios y la inmortalidad) que en ésta carecen de apoyo como meras ideas, se enlazan con este concepto, y con él y gracias a él adquieren existencia y realidad objetiva, es decir, que su posibilidad se demuestra por el hecho de que la libertad es real, pues esta idea se revela mediante la ley moral.[15]

La realidad de la libertad no implica un tránsito del conocimiento hacia lo suprasensible: lo único que se pretende mostrar es que a su concepto le corresponde un objeto y que éste es el comportamiento del hombre acorde a la ley moral. La libertad es una idea de la razón que obliga al sujeto a acatar la ley que él mismo, en tanto racional, se da, constituyéndose en causa autónoma de sus actos morales: imperativo categórico. Así, para Kant, la libertad es la condición de posibilidad de que la moral se realice: ésta es lo que la razón produce como objeto correspondiente a su voluntad, "la cual es una facultad que o bien produce objetos correspondientes a las representaciones o por lo menos se determina a sí misma para lograrlos [...], es decir, determina su causalidad".[16] En la propia razón se encuentra el fundamento de lo que, como fin en sí mismo, se realiza en la moral. Ahora bien, con esto, la labor crítica no concluye ya que Kant reconoce la existencia de una tercera facultad del espíritu: el juicio o la facultad de juzgar. Si el entendimiento es la facultad de conocimiento de lo general y la razón es la facultad de determinar lo particular por medio de lo general, el juicio, en tanto facultad de subsumir lo particular en lo general, ocupa una posición intermedia y a la vez unificadora entre el entendimiento y la razón.[17] Averiguar si el juicio tiene un principio *a priori*, si éste es constitutivo o regulativo y si el juicio da la regla *a priori* al sentimiento de placer y displacer son algunos de los puntos de la tarea que Kant se propone realizar en la *Crítica del juicio*. En lo que sigue trataremos de mostrar cómo Kant considera que, para que el sistema de la crítica de la razón pura sea completo, la crítica se debe llevar a cabo también sobre la facultad de juzgar.

El principio de la facultad de juzgar reflexionante

Los conceptos, en cuanto se refieren a objetos, independientemente de que los conozcan o no, tienen su *campo* determinado sólo por las relaciones que los objetos de esos conceptos tienen con la facultad de conocer. A la parte del campo en que el conocimiento sí es posible Kant la denomina *territorio* de los conceptos y la parte del territorio en la que los conceptos rigen a modo de leyes es, para Kant, la *jurisdicción* de los conceptos y de su correspondiente facultad de conocer.[18] "El conjunto de nuestra facultad de conocer tiene dos jurisdicciones: la de los conceptos de la naturaleza y la del concepto de libertad, pues por medio de ambos dicta leyes *a priori*.[19] Por lo anterior, Kant considera justificada la división de la filosofía en teórica y práctica. El entendimiento es el que establece la legislación teorética sobre la naturaleza —entendida como conjunto de fenómenos sometidos a ciertas leyes— por medio de conceptos que Kant llama "naturales". Por su parte, la legislación de la razón por medio del concepto de libertad sólo es práctica.

Estas legislaciones teórica y práctica se dan en un mismo territorio: el de los fenómenos en tanto objetos de la experiencia. Esta doble legislación sobre un mismo territorio no se interfiere entre sí: los conceptos acerca de la naturaleza no influyen en la legislación por medio del concepto de libertad y ésta no influye en la legislación de la naturaleza. Así, las jurisdicciones de la razón teórica y de la razón práctica no constituyen lo mismo: el concepto natural se representa a los objetos sólo como fenómenos, no como cosas en sí; por su parte, el concepto de libertad se pone a sí mismo como cosa en sí pero carece de la intuición. De este modo, ni el entendimiento ni la razón ofrecen un conocimiento teorético, como unión de intuición y concepto, de su objeto como cosa en sí.[20] En tanto el conocimiento teorético está subordinado a la experiencia, o sea, a los objetos en tanto fenómenos, lo suprasensible es el campo que se ubica más allá del territorio de nuestras facultades cognoscitivas.

Ni teórica ni prácticamente la filosofía tiene jurisdicción, es decir, determinación cognoscitiva en el campo de lo suprasensible. En el caso de la razón teórica, lo suprasensible, al no darse en ninguna experiencia posible, queda más allá de la facultad determinante, o sea,

del entendimiento y, en el caso de la razón práctica, lo suprasensible, es decir, el concepto de libertad, constituye la condición de posibilidad de que el sujeto determine su comportamiento como una ley que se pone él mismo.

La crítica de las facultades cognoscitivas respecto a sus posibilidades *a priori* no tiene una jurisdicción sobre los objetos; lo que a ella le interesa es discernir y limitar las posibilidades de obtener, desde la naturaleza de nuestras facultades cognoscitivas, un conocimiento real, o sea, una legislación sobre objetos. El campo de la crítica abarca las pretensiones de las facultades cognoscitivas precisamente para fijarles su territorio: para delimitarlas e impedir que alguna facultad específica vaya más allá del territorio sometido a su propia jurisdicción a partir de su principio *a priori*. De este modo, la legislación del entendimiento ofrece el fundamento de todo conocimiento teorético *a priori* en los conceptos de la naturaleza y la legislación de la razón (obligatoriedad) ofrece el fundamento de la ley moral en el concepto de libertad.[21] Así pues, tenemos que dos facultades cognoscitivas —el entendimiento y la razón— tienen su propia legislación fundada en principios *a priori*. Esto justifica, para Kant, la división de la filosofía en teórica y práctica. Sin embargo, como ya hemos mencionado, las facultades cognoscitivas son tres ya que, además del entendimiento y la razón, forma parte de ellas el juicio. Si el juicio está fundado —como pretende demostrar Kant— en un principio *a priori*, independientemente de que logre legislar teórica o prácticamente sobre los objetos, entonces el juicio es susceptible de crítica. De este modo, la división de la crítica de las facultades cognoscitivas no es idéntica a la división de la filosofía.

La inclusión del juicio en las facultades superiores de conocimiento le da una cierta semejanza con los otros dos miembros de la familia: con el entendimiento, es decir, con la facultad de crear conceptos que determinen adecuadamente a los objetos y con la facultad práctica de la razón que, desde el concepto de libertad, decide, estableciéndolo como legalidad conforme a fines, lo que quiere y debe hacer. Así, para penetrar en el juicio como parte de la crítica de las facultades cognoscitivas, Kant va a desarrollar un método analógico que permita destacar las semejanzas y, al mismo tiempo, subrayar las diferencias del juicio respecto al entendimiento y la razón.

En tanto miembro de las facultades superiores de conocimiento hay "*motivos* —dice Kant— *para suponer, por analogía*",[22] que el juicio al igual que el entendimiento y la razón, puede contener un principio *a priori*. Este principio, a diferencia de los principios del entendimiento y la razón, en tanto no determina ni realiza objetos, es un principio sólo subjetivo *a priori* ya que la existencia de este principio no garantiza la posibilidad real de una legislación. Sin embargo, aunque no tenga jurisdicción, el principio subjetivo *a priori* del juicio puede poseer un territorio de objetos el cual, a su vez, posee alguna cualidad para la cual es válido el principio.[23]

La analogía que destaca las semejanzas y diferencias del juicio respecto a la razón y el entendimiento la desarrolla Kant de la siguiente manera. El entendimiento es el legislador de la facultad de conocer en tanto ésta se aplica a la naturaleza fenoménica ya que sólo en ella se realiza la posibilidad de que el sujeto le dé leyes *a priori*, o sea, la legisle mediante conceptos puros del entendimiento. Por su parte, la razón es legislativa a priori para la facultad apetitiva mediante el concepto de libertad: en sentido práctico, la voluntad no puede ser propiamente libre si no se determina a sí misma en cuanto a los fines acordes con su propia constitución racional. El concepto de libertad sólo tiene validez en la misma razón práctica. Ahora bien, el sentimiento de placer y el juicio se encuentran ubicados entre la facultad de conocer y la facultad de apetecer y entre el entendimiento y la razón respectivamente. Esta ubicación se debe a que el sujeto, desde el uso práctico de la razón, al representarse la existencia del objeto, es decir, de su acto, se ve afectado por el sentimiento de placer (o displacer) ante lo que quiere realizar. Así, la situación intermedia del juicio hace suponer a Kant que éste, al igual que el entendimiento y la razón, contiene de por sí un principio *a priori*. Y, por la posición intermedia del sentimiento de placer también supone Kant que, en tanto la facultad de apetecer va asociada necesariamente al placer o displacer, el sentimiento de éstos ha de dar lugar al paso de la jurisdicción de los conceptos de la naturaleza a la jurisdicción del concepto de libertad.[24] De este modo se presenta para Kant la necesidad de que el sistema de la crítica de la razón pura comprenda también la crítica de la facultad de juzgar o juicio.

> La facultad de juzgar es la facultad de concebir lo particular como contenido en lo universal. Si lo dado es lo universal (la regla, el principio, la ley), la facultad de juzgar, que subsume lo particular en lo universal [...], es *determinante*; pero si lo dado es sólo lo particular, y para ello hay que encontrar lo universal, la facultad de juzgar es sólo *reflexionante*.[25]

Al juicio determinante el entendimiento le presenta las leyes trascendentales de tal manera que aquél subordina en la naturaleza lo particular a lo universal, sin necesidad de concebir por sí mismo ninguna ley para poder hacerlo.[26] Al juicio determinante la ley le es dada. Esta ley es un universal ya dado necesariamente en el sujeto, o sea, una categoría o concepto puro del entendimiento.[27] El juicio determinante se refiere entonces a la subsunción cognoscitiva de los fenómenos bajo leyes generales. Sin embargo, la variedad y diversidad de las formas particulares de la naturaleza posibilita pensar que estas formas en cuanto tales —variables y diversas— quedan fuera de la determinación que ejercen las leyes que el entendimiento proporciona al juicio determinante. La singularidad, la variación y la diversidad de la naturaleza en su presencia empírica no quedan determinadas por el entendimiento. Dicho de otro modo, Kant se da cuenta de que la naturaleza no sólo se presenta como un conjunto de fenómenos sometidos determinantemente a ciertas leyes. La naturaleza no es sólo lo particular subordinado a lo general (ley), también es lo particular en tanto tal que, en un primer momento, se presenta como variable y diverso, es decir, como *contingente*. Esto es, se *dan* ciertas formas de presencia de la naturaleza para las cuales en el sujeto no se encuentra el concepto general que posibilite determinarlas específicamente, por lo tanto, para no perderse en la pluralidad contingente, el propio sujeto se impone la demanda de producir el concepto general. Así, lo que requiere la presentación contingente de la naturaleza es que el juicio la considere como *necesaria* con base en un principio que permita encontrar lo general; la unidad de la diversidad.

La facultad de juzgar reflexionante, aquella que a partir de la presencia dada de lo particular busca lo universal, necesita un principio por el cual la diversidad de lo particular asuma una presencia —no dada, sino supuesta— unitaria y armónica. Este principio de la facultad de juzgar reflexionante no lo puede tomar ésta ni de la experiencia (ya que precisamente se trata de encontrar aquello que unifique

la experiencia de lo particular y diverso), ni del entendimiento (esto lo hace la facultad de juzgar determinante), por lo tanto, el principio que permita unificar armónicamente la presencia particularizada y diversa de la naturaleza se lo tiene que dar a sí misma la facultad de juzgar reflexionante.[28]

Para mostrar cómo la facultad de juzgar reflexionante se da a sí misma su propio principio, Kant continúa con la analogía respecto al entendimiento como facultad superior de conocimiento: así como las leyes generales de la naturaleza se fundamentan en nuestro entendimiento en tanto éste se las prescribe a aquélla como conceptos generales, así también —dice Kant— la facultad de juzgar reflexionante considera a las leyes empíricas y contingentes de lo particular y diverso —es decir, a lo que se presenta fuera de la determinación del concepto general de naturaleza impuesto por el entendimiento— *"como si un entendimiento (aunque no fuera el nuestro) las hubiera dado a los fines de nuestras facultades de conocimiento para hacer posible un sistema de la experiencia según leyes especiales de la naturaleza* [...]".[29] Lo que la facultad de juzgar reflexionante supone es que la naturaleza obra en su particularidad diversa y variable como si un entendimiento especificara idóneamente a esta particularidad para los fines de esa misma facultad de juzgar reflexionante, o sea, como si la propia naturaleza permitiera encontrar lo general que unifique a su diversidad. La existencia de tal entendimiento no se considera como efectiva, sino como una idea que se supone para los fines del reflexionar.[30] Este supuesto es un principio para la facultad de juzgar reflexionante pero no es una ley para la naturaleza en tanto tal. Es un principio cuya validez no va más allá del mero sujeto en tanto le permite a éste organizar su experiencia como un todo unitario.

El conjunto de *"la unidad de la naturaleza en el tiempo y en el espacio* y la unidad de la experiencia posible", para Kant "son una y la misma cosa".[31] Experiencia no es una yuxtaposición más o menos azarosa de observaciones sueltas en relación con la naturaleza. Experiencia, dice Kant, no es un *agregado*, sino un *sistema*. La totalidad de la naturaleza fenoménica, es decir, el conjunto de los objetos de una experiencia posible, constituye un sistema acorde con las leyes que el entendimiento proporciona *a priori*. Y, para Kant, estas mismas naturaleza y experiencia sistemáticas deben abrir la posibilidad de cons-

tituir un sistema de los conocimientos empíricos, o sea, de la experiencia de lo particular y diverso. Así pues, el sistema de la naturaleza debe incluir tanto a las leyes generales, que como conceptos puros del entendimiento le son impuestos, como a las leyes empíricas de lo particular. Y es esta idea del sistema de la naturaleza la que requiere el principio de la unidad de la naturaleza.[32]

> Ahora bien, como el concepto de un objeto, siempre que al propio tiempo contenga el fundamento de la realidad de ese objeto, se denomina fin, y finalidad de la forma de una cosa, la coincidencia de ésta con aquella constitución de las cosas sólo es posible según fines, el principio de la facultad de juzgar, con respecto a la forma de las cosas de la naturaleza bajo leyes empíricas en general, es la finalidad de la naturaleza en su diversidad. Esto es: por este concepto la naturaleza se representa como si un entendimiento contuviera el motivo de la unidad de lo diverso de las leyes empíricas de la naturaleza.[33]

La finalidad de la naturaleza es la representación de las formas particulares de ésta como adecuadas a los propósitos de la facultad de juzgar reflexionante. De este modo, el concepto de fin no está puesto en el objeto sino en el sujeto, ya que con ese concepto el sujeto fundamenta la realidad adecuada de la forma de un objeto para sus propósitos, es decir, el objeto reflexionado se muestra como si estuviera constituido *conforme a fines*, o sea, como si la propia naturaleza, en su especificación diversa, se comportara de acuerdo con las condiciones subjetivas del juicio. "El principio particular del juicio es, por tanto, que la naturaleza especifica sus leyes generales en leyes empíricas, de acuerdo con la forma de un sistema lógico, para el fin del juicio".[34] Así pues, en el propio juicio que reflexiona a la naturaleza se encuentra el motivo de la unidad de lo diverso. En su reflexión a partir de lo particular dado el juicio reflexionante piensa a la naturaleza como si ésta se comportara de acuerdo con sus propios propósitos; piensa una finalidad de la naturaleza al especificar ésta sus formas diversas.[35]

Los fenómenos que constituyen la unidad de la naturaleza sólo tienen realidad objetiva en la experiencia y ésta es posible como sistema sólo si presuponemos a la naturaleza como unidad. Por lo tanto, dice Kant, el principio de la facultad de juzgar "es una presuposición trascendental subjetivamente necesaria" ya que el juicio, en su mo-

dalidad de juicio reflexionante, al buscar y encontrar lo general para lo particular dado, supone a la naturaleza no como sumida en la heterogeneidad sino como "apta para una experiencia como sistema empírico", es decir, como unidad.[36] Esta unidad de la naturaleza como tal no se presenta, no es dada; ella es puesta por el sujeto como el principio que le permite sistematizar tanto la experiencia de los objetos subsumidos por la ley general como la de aquellos que se escapan a la determinación y se dan como pluralidad empírica y diversa. Esta presuposición de la facultad de juzgar retoma de la naturaleza —para concebirla como unidad— aquello que la legislación trascendental de ésta dejaba indeterminado: la variedad de leyes empíricas. Sin embargo, este retomar lo indeterminado no es para determinarlo sino para reflexionarlo a partir de las formas acordes a la finalidad supuesta en la propia naturaleza.

Así, Kant afirma que el principio de la facultad de juzgar es un principio trascendental. "Principio trascendental es el que sirve para representar la condición universal *a priori*, única que permite que las cosas lleguen a ser objetos de nuestro conocimiento en general".[37]

El principio de la finalidad de la naturaleza es un principio trascendental ya que los objetos diversos y plurales de la naturaleza son reflexionados a partir de su forma de concebirlos como situados bajo la finalidad de la naturaleza.[38] El principio de la finalidad de la naturaleza nos expresa el modo en que hay que proceder en la reflexión para lograr una experiencia coherente, sistemática. En este sentido la finalidad de la naturaleza es un principio subjetivo de la facultad de juzgar.[39]

> Por lo tanto, la facultad de juzgar tiene también un principio *a priori* para la posibilidad de la naturaleza, pero sólo desde el punto de vista subjetivo, en sí, con lo cual no prescribe a la naturaleza (como autonomía), sino a sí misma (como heautonomía), para la reflexión sobre aquélla, una ley que podría llamarse ley de la especificación de la naturaleza con respecto a sus leyes empíricas, ley que no reconoce *a priori* en ella sino que supone con vistas a un orden de ella en la clasificación que hace de sus leyes generales, cuando quiere subordinar a éstas una diversidad de las especiales.[40]

La facultad de juzgar no tiene una jurisdicción fuera de sí misma. Ella no legisla ni sobre fenómenos dados ni sobre comportamientos por

realizar, sino que, en tanto heautónoma, legisla sobre sí misma. Es decir, el orden con el que se supone procede la naturaleza en lo que aparece como variable y contingente no es una ley con la que el sujeto esté determinando a la naturaleza, es, más bien, una ley que el sujeto se está dando a sí mismo. La ley que a sí misma se da la facultad de juzgar es la ley de la especificación de la naturaleza conforme a fines, es decir, reflexiona ciertas formas específicas de la naturaleza como si ésta, dice Kant, se comportara artísticamente: la facultad de juzgar reflexionante supone que la naturaleza se especifica a sí misma en formas adecuadas a la propia facultad de juzgar.

> El juicio reflexionante, por tanto, al operar con fenómenos dados para colocarlos bajo conceptos empíricos de cosas determinadas de la naturaleza, no lo hace esquemáticamente, sino *técnicamente*, tampoco de un modo meramente mecánico, como un instrumento manejado por el entendimiento y los sentidos, sino *artísticamente* según el principio general, pero a la vez indeterminado, de una ordenación conforme a un fin de la naturaleza en un sistema, en cierto modo favorable a nuestro juicio, por la adecuación de sus leyes particulares (de las que el entendimiento nada dice) a la posibilidad de la experiencia como sistema, sin cuya presuposición no podemos esperar orientarnos en un laberinto de la diversidad de las leyes particulares posibles.[41]

En el sujeto se encuentra el principio que permite pensar a la naturaleza como adecuada al conjunto de la experiencia. La unidad de la naturaleza no se da como tal, sin embargo, ella constituye, como principio trascendental, la condición de posibilidad de pensar a la naturaleza como artísticamente ordenada de acuerdo al sistema de la experiencia. Este modo de representarse artísticamente a la naturaleza es una idea, no una determinación de ella misma, que le sirve al sujeto para introducir unidad y conexión sistemática en la pluralidad diversa presente en la naturaleza.[42]

La unidad de la naturaleza que fundamenta a y se encuentra en la reflexión (juicio reflexionante) es una unidad incomprensible e indemostrable: es *concebible* como contingente en la naturaleza y como presuposición necesaria para el sujeto. Las leyes empíricas de la naturaleza son susceptibles de pensarse como infinitamente diversas, por lo tanto, de acuerdo con ellas, la unidad de la naturaleza y la posibilidad de la experiencia sistemática son contingentes. Sin embargo,

si queremos conjuntar la experiencia en un sistema tenemos que presuponer como necesaria esa unidad, "insondable para nosotros", pero concebible como principio *a priori* de la facultad de juzgar.[43] Así pues, el concepto de la unidad de la naturaleza es heautónomo; sólo es válido para la reflexión en tanto ésta lo su-pone al producir lo general desde lo particular. La propia naturaleza como unidad no aparece como objeto de una experiencia posible; no se presenta, es decir, aun suponiendo su realidad, ésta permanece insondable para nosotros. La naturaleza como unidad armónica de lo diverso se su-pone en el juicio reflexionante, pero como tal es algo que no se muestra.

Por lo anterior, encontrar la coincidencia entre la unidad de la naturaleza y el sistema de la experiencia es, dice Kant, "como si fuera un azar venturoso"[44] que nos deleita, que nos causa placer. Para Kant es meramente *casual* la coincidencia de la naturaleza diversificada en sus leyes empíricas con nuestra necesidad de encontrar un principio para esas leyes. Sin embargo, el que la coincidencia sea casual no le quita el carácter de imprescindible para nuestras facultades intelectuales, esto es, su carácter de finalidad.[45] Esta finalidad que sostiene y propicia nuestra reflexión "está asociada al sentimiento de agrado" o placer, el cual "se determina *a priori* y con validez para todos gracias a un motivo, a saber: sólo mediante la relación del objeto con la facultad de conocimiento, sin que el concepto de finalidad tenga en cuenta para nada en este caso la facultad de apetecer, distinguiéndose entonces, por ende, totalmente de toda finalidad práctica de la naturaleza".[46] El sentimiento o placer se produce cuando logramos, en nuestro juicio reflexionante, colocar lo particular (las leyes empíricas) bajo otras más generales que, sin dejar de ser empíricas, propician la concordancia de las leyes de la naturaleza con nuestra facultad de conocimiento.

Por otra parte, Kant entiende por cualidad estética de la representación de un objeto aquello que constituye su relación con el sujeto, y a lo que de esta relación se puede utilizar para determinar cognoscitivamente al objeto lo llama validez lógica.[47] Lo meramente subjetivo de la representación, es decir, no la determinación cognoscitiva, es el sentimiento de placer o displacer. Por éstos no se llega a conocer nada del objeto de la representación. Veamos con cierto detenimiento la diferencia entre conocimiento y experiencia estética.

La idoneidad, su ser conforme a fines con que nos representamos a una cosa, no es una cualidad de ella misma en tanto objeto de la percepción. De este modo, la idoneidad que aparece directamente unida a la representación de ciertos objetos es meramente subjetiva y, por lo tanto, no es susceptible de determinación cognoscitiva. La idoneidad de un objeto es subjetiva; constituye su cualidad estética. "Entonces, por lo tanto, el objeto sólo podrá calificarse de idóneo porque su representación vaya directamente asociada a la sensación de agrado (sentimiento de placer) y esta representación misma es una representación estética de la idoneidad".[48]

¿Cómo acontece la representación de la idoneidad del objeto, o sea, su cualidad estética (subjetiva) de ser conforme a fines? Para responder a esta pregunta retomamos un concepto importante, mencionado anteriormente, y que aparece desarrollado en la *Primera introducción* a la *Crítica del juicio*: el concepto de *técnica*.

> La naturaleza procede con respecto a sus productos en cuanto agregados, *mecánicamente, como mera naturaleza*; pero con respecto a ellos mismos en cuanto sistemas, por ejemplo, configuraciones cristalinas, todo tipo de formas de flores o la constitución interna de plantas y animales, procede *técnicamente*, esto es, a la vez como *arte*.[49]

Para que la finalidad o idoneidad aparezca en la representación se debe juzgar a los objetos naturales a partir de su forma, no desde la mecánica de la naturaleza, sino desde su técnica, es decir, su-poniendo una analogía con el arte.[50] La técnica de la naturaleza es el procedimiento *casual* de ésta respecto a la forma de sus productos como si fueran fines: obras de arte.[51] Con el concepto de técnica Kant ve a la naturaleza como aquello que se manifiesta múltiple y diversamente en productos cuyas formas pueden ser juzgadas como artísticas. Y es precisamente este juicio, como juicio reflexionante, el que se requiere para que la representación del objeto particular dado quede colocada en la finalidad de la naturaleza, es decir, para que la diversidad que se da en la naturaleza aparezca *en el sujeto* armonizada en una totalidad unitaria. De este modo, la pregunta, ¿cómo aparece la finalidad de la naturaleza?, se convierte en la pregunta ¿cómo podemos percibir la técnica (la artisticidad) de la naturaleza en sus productos?

> A cada concepto empírico le corresponden tres acciones de la facultad espontánea del conocimiento: 1, la *aprehensión* (*apprehensio*) de la diversidad de la intuición, 2, la *síntesis*, esto es, la unidad sintética de la conciencia de esta diversidad en el concepto de un objeto (*apperceptio comprehensiva*), 3, la presentación (*exhibitio*) del objeto correspondiente a este concepto en la intuición. Para la primera acción se requiere la facultad de la imaginación, para la segunda el entendimiento y para la tercera el juicio, el cual, cuando se trata de un concepto empírico, será juicio determinante.[52]

Para Kant, la imaginación aprehende la diversidad de la intuición, el entendimiento realiza la síntesis de esta diversidad en el concepto de un objeto y el juicio presenta el objeto correspondiente al concepto en la intuición. En el caso del juicio reflexionante acontece lo siguiente: la aprehensión de la forma de un objeto es referida al sujeto en tanto aquella va asociada al placer. Este placer expresa la adecuación del objeto —su idoneidad— a las facultades de conocimiento que se ponen en juego en la facultad de juzgar reflexionante. Esta adecuación de la forma del objeto a la facultad de juzgar reflexionante la llama Kant *"idoneidad formal subjetiva del objeto"*.[53] La imaginación aprehende la forma del objeto y para que esta aprehensión sea completa es necesario el entendimiento, es decir, es necesario que la facultad de juzgar reflexionante compare a la forma "aunque sea indeliberadamente, con su facultad de relacionar las intuiciones con conceptos".[54] Cuando se realiza esta comparación a partir de una representación dada y la imaginación —la aprehensión de la forma— coincide indeliberadamente con el entendimiento —unidad conceptual sintética— produciéndose el sentimiento de placer, entonces el objeto de la representación es idóneo para la facultad de juzgar reflexionante. El juicio en el que la facultad de juzgar presenta al objeto es un juicio estético sobre la idoneidad de éste que no está fundado en ningún concepto sobre el mismo ni tampoco nos proporciona ninguno.[55] Cuando la forma del objeto propicia la coincidencia entre la imaginación y el entendimiento produciéndose el sentimiento de placer entonces el objeto es idóneo para la facultad de juzgar reflexionante, es decir, para aquella que encuentra la generalidad (la finalidad) para el objeto dado. La forma del objeto posibilita una concordancia entre la aprehensión de su diversidad por la imaginación y la presentación de un concepto indeterminado del entendi-

miento. Así, la reflexión armoniza las labores de la imaginación y el entendimiento logrando que el sujeto se represente al objeto conforme a fines.[56] Esta representación la realiza el juicio reflexionante presentando una universalidad y una necesidad fundamentadas únicamente en la condición subjetiva formal. Ésta es la propia facultad de juzgar que en la medida en que se emplea en la representación de un objeto dado requiere de la coincidencia entre la imaginación, para aprehender esquemáticamente la diversidad de la intuición, y el entendimiento, para construir la unidad de la diversidad.[57] Sin embargo, en esta coincidencia no se llega a formular ningún juicio concreto sobre el objeto: lo único que tenemos es el juego en el que la imaginación y el entendimiento se animan mutuamente.

> Es decir, precisamente porque la libertad de la imaginación consiste en esquematizar sin concepto, el juicio de gusto tiene que apoyarse en una simple sensación de las facultades que se avivan recíprocamente: de la imaginación en su libertad y del entendimiento con su legalidad, o sea, en un sentimiento que permita juzgar el objeto por la idoneidad de la representación (mediante la cual es dado un objeto) para fomentar las facultades de conocimiento en su juego libre [...][58]

El juicio ("juicio estético de reflexión", lo llama Kant en la *Primera introducción*, p. 67) en el que la facultad de juzgar presenta al objeto conforme a la finalidad subjetiva es el juicio que expresa el sentimiento de placer ante la armonía de la imaginación (aprehensión de la multiplicidad) y el entendimiento (unidad de la multiplicidad). *Este placer se expresa diciendo que el objeto en cuestión es bello.* Es a partir de la reflexión sobre la forma del objeto dado como el juicio reflexionante encuentra, es decir, pone a la finalidad, a la técnica de la naturaleza. Y en tanto el juicio reflexionante destaca la relación subjetiva, o sea, la cualidad estética de la representación, el juicio es un juicio estético.

La belleza que aparece en el juicio estético está posibilitada por la finalidad que constituye el principio de la facultad de juzgar. En este sentido, es como si la finalidad misma, en tanto ella es el principio de la facultad de juzgar, reflexionara a partir de la forma de un objeto dado y lo presentara como bello dentro de la unidad subjetiva de la naturaleza. El juicio estético no sólo muestra la armonía entre

la imaginación y el entendimiento, también manifiesta la coincidencia entre la técnica o artisticidad de la naturaleza y el principio de la facultad de juzgar. El juicio estético *encuentra* lo general para las formas idóneas de la naturaleza porque la propia facultad de juzgar, en tanto su principio, lo ha su-puesto en ella. Así, la finalidad no es dada; ella no es fenómeno: ella es puesta por el sujeto en tanto constituye el principio de la facultad de juzgar. Este principio, en tanto *a priori*, es constitutivo del sujeto y por lo tanto, anterior a la aprehensión de la forma del objeto particular. Al buscar y encontrar la generalidad del objeto particular dado, el juicio reflexionante pretende hacer a éste inteligible en tanto lo presenta, no como mera particularidad contingente, sino producido como si fuera un fin técnico o artístico de la naturaleza, o sea, de la naturaleza tal y como su principio la su-pone. El juicio reflexionante encuentra para la multiplicidad de formas dadas la unidad que él mismo supone en la naturaleza vista en analogía con el arte. El objeto particular dado, lo que se muestra, o sea el fenómeno, al ser reflexionado en la armonía de la imaginación y el entendimiento, se hace patente en una unidad natural armónica. El ser bello del objeto cuya forma, haciendo coincidir imaginación y entendimiento despierta nuestro placer, no reside en él mismo sino en la finalidad de la naturaleza su-puesta, como principio, por la facultad de juzgar.

El juicio estético es subjetivo y a la vez tiene pretensiones de validez general: "[...] el juicio estético, aunque no presupone concepto de su objeto [...] le atribuye finalidad y validez universal[...]".[59] Este juicio que presenta a lo particular en lo general supuesto por la propia facultad de juzgar aspira a una validez universal: a una verdad cuyo fundamento no reside en el objeto sino en el sujeto.

El juicio o facultad de juzgar pertenece a las facultades cognoscitivas a partir del principio trascendental que lo constituye. Este principio es que la naturaleza procede en la diversidad de sus leyes empíricas de acuerdo con la idea de un sistema y con la finalidad de hacer posible a la experiencia también como sistema. De esta manera, el principio de la facultad de juzgar "proporciona [...] el concepto de una legalidad objetivamente contingente, pero subjetivamente (para nuestra facultad cognoscitiva) necesaria, esto es, el concepto de una

finalidad en la naturaleza, y lo hace *a priori*".[60] Aunque este principio no determina a las formas particulares de la naturaleza.

> [...] el juicio sobre estas formas consigue una pretensión de validez universal y necesidad, en cuanto juicio meramente reflexionante, y la consigue por medio de la relación de la finalidad subjetiva de las representaciones dadas para el juicio con aquel principio *a priori* del juicio de la finalidad de la naturaleza en su legalidad empírica en general.[61]

La relación de la forma del objeto dado, lo particular idóneo, con el principio del juicio produce el sentimiento de placer[62] si las pretensiones de universalidad del juicio reflexionante residen en la propia constitución subjetiva y no en una determinación cognoscitiva del objeto. Al reflexionar sobre la forma de un objeto se la juzga como placentera en tanto representada dentro de la finalidad de la naturaleza. Esta manera de representar —dice Kant— va unida necesariamente al placer y esta unión no sólo es válida para el sujeto particular que efectivamente está percibiendo y juzgando la forma de ese objeto sino que pretende valer para todo sujeto en general que esté en posibilidades de representar y juzgar.

Lo que se considera válido para todo sujeto es el placer que la representación y la reflexión de una forma idónea propician. El placer es la *verdad subjetiva* del juicio reflexionante. Si entendemos por verdad la determinación del objeto dado mostrando su ser en un juicio cuyos conceptos enlazan y ordenan la pluralidad de la intuición, entonces en el juicio reflexionante no tenemos ninguna verdad. Aquí no se consuma la adecuación entre el juicio y el objeto. En cambio, si por verdad entendemos el acontecer armónico de las facultades que posibilitan todo conocimiento, aquello que constituye su condición imprescindible, entonces el juicio reflexionante muestra el placer de constatar la presencia, en el propio sujeto, de lo que permite conocer a los fenómenos dados. Aquí lo que tenemos es la adecuación del objeto con la posibilidad de los juicios en general. La verdad del placer radica en que éste es el resultado del libre juego de las facultades cognoscitivas del sujeto por las cuales éste establece lo que los objetos son. El juego en el que armonizan la imaginación y el entendimiento es la condición de posibilidad de saber lo que son

los objetos sin que, en el caso del juicio reflexionante, se consiga ningún saber determinado. El objeto que posibilita este tipo de juicio es considerado bello y el juicio reflexionante sobre la belleza de los objetos es expresión de la facultad de juzgar como gusto.[63] Para Kant, el juicio de gusto, el que considera bellos a los objetos, tiene pretensiones de verdad no porque determine cognoscitivamente a los objetos sino porque está sostenido en la posibilidad de que todo sujeto que reflexione —que universalice en la unidad natural la forma dada de un objeto— lo juzgue de la misma manera en tanto le produce placer. El placer que produce el juicio sobre la belleza establece una unidad común —verdadera *a priori*— entre la conciencia de los sujetos.[64]

> En efecto, puesto que el motivo del agrado (placer) se atribuye sólo a la forma del objeto para la reflexión en general y, por lo tanto, no a alguna impresión del objeto ni siquiera con relación a un concepto que contuviera algún propósito: es sólo la legalidad en el uso empírico de la facultad de juzgar en general (unidad de la imaginación con el entendimiento) en el sujeto, aquello con que concuerda la representación del objeto en la reflexión, cuyas condiciones *a priori* rigen universalmente, y como esta concordancia de objeto con las facultades del sujeto es contingente, determina la representación de una idoneidad del objeto con respecto a las facultades de conocimiento del sujeto.[65]

El fundamento del placer reside en una condición universal subjetiva: en la coincidencia de un objeto idóneo con el principio de la facultad de juzgar. Este objeto idóneo puede ser un producto natural o un producto artístico. Ahora bien, de acuerdo con Kant,[66] la posibilidad del placer no está dada sólo a partir de la idoneidad o finalidad del objeto, sino también desde el sujeto: cuando éste muestra una finalidad respecto a los objetos por su forma e incluso por su carencia de ésta. A partir de esta doble dirección que posibilita el placer, Kant clasifica el juicio estético de reflexión como juicio de gusto cuando el juicio, nacido de la idoneidad del objeto, se refiere a lo bello y como juicio sobre lo sublime cuando nace del sentimiento espiritual del sujeto.

El juicio estético y la belleza

Para poder reflexionar si un objeto "es" bello o no, es necesario referir su representación a la imaginación unida al entendimiento del sujeto, logrando así que éste experimente un sentimiento de placer o displacer. El juicio de gusto —y, para Kant, "gusto es la facultad de juzgar lo bello"—[67] en tanto basado en lo subjetivo de la representación, es un juicio estético. Lo que el juicio estético expresa es el sentimiento mismo del sujeto en tanto es afectado por la representación.[68]

Kant divide a los juicios estéticos en empíricos y puros. Los juicios estéticos empíricos son los que predican de un objeto o de un modo de representación si es grato o no a los sentidos. Los juicios estéticos puros predican de un objeto o de su modo de representación si es bello o no. Los objetos que nos son gratos son aquellos que deleitan nuestra percepción meramente sensible; en cambio, los objetos que consideramos bellos, al sernos dados, pueden poner en actividad nuestras facultades cognoscitivas. En este sentido, los juicios de gusto genuinos son los juicios estéticos puros.[69] Otra distinción que Kant establece es la relativa a la belleza libre y la belleza adherente. La belleza libre es la que no presupone ningún concepto sobre el ser del objeto; la belleza adherente presupone tanto al concepto como a la perfección del objeto bajo ese concepto.[70] Es decir, la belleza libre presenta la posibilidad de aplicación de conceptos en general; en cambio, en la belleza adherente comparece la adecuación a un concepto determinado.[71] Lo que sigue es válido para el juicio estético puro en tanto juicio de gusto genuino, es decir, el que se refiere a la belleza libre. Los juicios de gusto genuinos se refieren a la belleza libre porque ésta, como veremos, aunque fuerza al sujeto a pensar, es decir, a crear conceptos, no se agota, sin embargo, en ningún concepto determinado.

Kant deduce la definición de la belleza que se presenta en los juicios de gusto según la cualidad, la cantidad, la relación y la modalidad.

El juicio de gusto según la cualidad es independiente del interés que, en la representación de un objeto, acompaña a la existencia de éste. El juicio de gusto es desinteresado respecto de la existencia del objeto ya que a aquél lo único que le compete es juzgar a éste en la

mera contemplación.[72] Lo importante en el juicio de gusto es si la representación del objeto va acompañada en el sujeto de placer. En este sentido lo bello es distinto de lo agradable a los sentidos y de lo bueno.

> Para encontrar bueno algo necesito saber siempre qué clase de cosa es el objeto, es decir, tener un concepto de él. En cambio, no lo necesito para encontrar belleza en algo. Las flores, los dibujos libres, los trazos entrelazados sin propósito, con el nombre de rameado, nada significan, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, gustan. El placer por lo bello tiene que depender de la reflexión sobre un objeto, reflexión que conduzca a algún concepto (indeterminado), distinguiéndose así de lo agradable, que se basa enteramente en la sensación.[73]

Lo bueno y lo agradable están interesados en la existencia del objeto. Lo bueno requiere del concepto y de la existencia del objeto. Éste es precisamente el *fin* que la razón práctica quiere realizar y, por tanto, es el interés que la mueve. Por su parte, lo agradable requiere de la existencia del objeto como condición de posibilidad de su propio ser ya que éste se produce a partir de los estímulos sensoriales. Así, lo agradable y lo bueno están interesados en la existencia del objeto. En cambio, el juicio de gusto puro, en tanto estético, es meramente contemplativo, o sea, se limita a confrontar la cualidad del objeto con el sentimiento de placer del sujeto sin fundarse en ni hacerse con vistas a algún concepto determinado.[74] Es decir, lo bello como tal no reside en el objeto sino que éste motiva un placer desinteresado en el sujeto y es en éste donde se encuentra la belleza entrelazada fuertemente con el segundo sentido de verdad que mencionamos antes, es decir, con la puesta en juego de las facultades cognoscitivas del sujeto como condición de posibilidad de reflexionar lo que comparece en el objeto: su adecuación con la posibilidad de los conceptos en general. Al declarar un objeto como bello, el juicio de gusto está haciendo referencia al placer que el sujeto experimenta motivado por la contemplación del objeto. Así, Kant deduce la siguiente definición de lo bello a partir de la cualidad: "Gusto es la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado (placer) o desagrado (displacer) ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se ca-

lifica de bello".[75] Bello es lo que se presenta en la reflexión del sujeto como un placer desinteresado en la existencia del objeto.

Lo bello como placer desinteresado se encuentra a sí mismo con pretensiones de validez universal. En efecto, quien es consciente del placer desinteresado que algo le provoca "no puede —dice Kant— sino juzgar que eso contiene necesariamente un motivo de placer para todos".[76] El motivo del placer desinteresado no puede ser considerado como privado, sino como público. Por lo tanto, aquel que postule un juicio de gusto "hablará de lo bello *como si* la belleza fuese una cualidad del objeto, y *como si* su juicio fuese lógico [...] a pesar de que sólo es estético [...] precisamente porque tiene con el lógico la semejanza de que en esa circunstancia puede presuponerse que es válido para todos".[77] Esta validez para todos no se refiere a una universalidad objetiva sino a la pretensión de "universalidad subjetiva". Kant entiende por universalidad subjetiva lo siguiente:

> [...] una universalidad que no se basa en conceptos del objeto [...] no es lógica sino estética, es decir, que no contiene una cantidad objetiva del juicio, sino sólo una subjetiva, para la cual empleo también la expresión validez común, para indicar con ella que la validez se refiere a la relación de una representación, no con la facultad de conocer, sino con el sentimiento de agrado (placer) y desagrado (displacer) de cada sujeto.[78]

En el juicio de gusto lo público, es decir, lo comunicable universalmente es el propio placer, o sea el libre juego de la imaginación y el entendimiento. Lo comunicable y, por lo tanto, lo que aspira a tener validez universal subjetiva es el cumplimiento, en el sujeto que realiza el juicio de gusto, de la relación subjetiva propia de todo conocimiento: el remitir la representación a la imaginación y el entendimiento. Y, en tanto esta comunicabilidad universal no presupone un concepto determinado, lo comunicable es el propio sentimiento de placer consistente en la coincidencia entre la imaginación y el entendimiento. La universalidad subjetiva radica en suponer que esta coincidencia es válida para todos los hombres.[79] El juicio de gusto tiene pretensiones de validez universal subjetiva porque en él se cumple la condición subjetiva necesaria para todo conocimiento: la imaginación aprehende la diversidad de la intuición y el juicio refle-

xionante presenta el objeto sin que éste, en tanto bello, quede determinado por la síntesis conceptual del entendimiento. De este modo, el juicio de gusto nos dice que el campo de la belleza no va más allá del ámbito de lo subjetivo. Sin embargo, este ámbito subjetivo no es privado, sino público y, por ende, comunicable.

> Cuando calificamos algo de bello, el juicio de gusto atribuye necesariamente a los demás el agrado (placer) que experimentamos nosotros, como si éste fuese una cualidad del objeto determinada en él por medio de conceptos, pues, en definitiva, nada es en sí la belleza sin referirla al sentimiento del sujeto.[80]

El juicio de gusto no es un juicio lógico (cognoscitivo) porque carece de la determinación conceptual de la belleza como una cualidad universalmente perceptible; el juicio de gusto se queda en los límites de la condición subjetiva de todo conocimiento y, por paradójico que parezca, en esto reside su universalidad. Por lo tanto, la definición de lo bello según la cantidad es: "Bello es lo que, sin concepto, gusta universalmente".[81] El placer que se presenta al acontecer la coincidencia entre la imaginación y el entendimiento se supone válido para todo ser constituido por estas facultades, es decir, para todo sujeto racional.

Aquellos objetos que pueden ser juzgados como bellos los presuponemos como fines; como si fueran productos de una voluntad. Suponemos que las formas bellas de la naturaleza han sido creadas por ésta para propiciar en nosotros un placer desinteresado susceptible de ser comunicado universalmente. Las formas bellas son juzgadas como fines sin que nosotros podamos determinar conceptualmente esta finalidad en la naturaleza y, sin embargo, sólo suponiendo esa finalidad podemos juzgar a las formas particulares como bellas.

> Por lo tanto, puede una forma ser conforme a un fin y no haber tal fin, en el sentido de que no atribuyamos a una voluntad las causas de esa forma, aunque sólo podamos hacernos concebible la explicación de su posibilidad deduciéndola de una voluntad.[82]

La forma que afecta al sujeto y que permite que éste, reflexivamente, vea a su afectación (placer) con pretensiones de validez universal subjetiva es una finalidad sin fin; es una forma que no va más allá de

ella misma y a la cual se supone creada por una voluntad. Es decir, así como en lo que el sujeto reflexiona como bello se presenta su adecuación con la posibilidad de conceptos en general, así también, en el mismo objeto comparece no la adecuación a un fin determinado, sino la adecuación a fines en general, esto es, una finalidad sin fin. Las formas bellas son pensadas (reflexionadas) como si fueran fines de la naturaleza. Lo que posibilita pensar a las formas bellas como fines es el concepto de la naturaleza como arte (técnica). El placer desinteresado que se considera universalmente comunicable es atribuible a esta "finalidad subjetiva en la representación de un objeto, sin fin alguno [...]"; a la mera forma de la finalidad con la que se nos da un objeto siempre y cuando seamos conscientes de ella.[83]

Ante el objeto dado, cuya forma es esta finalidad sin fin, el sujeto se ve afectado por un placer que considera susceptible de validez universal subjetiva. Cuando nos es dado un objeto de estas características —dice Kant—[84] nos detenemos en su contemplación que crece y se reproduce a sí misma. En esta contemplación el sujeto es como si penetrara en el objeto para reflexionarlo y hacerlo aparecer judicativamente como si fuera bello por sí mismo; como si hubiera sido creado por la naturaleza con la finalidad de hacerlo bello. La belleza con la que el juicio hace aparecer al objeto es supuesta como un fin de la naturaleza, como si la naturaleza se hubiera propuesto producir al objeto con una forma específica idónea a los fines de la facultad de juzgar reflexionante. De este modo, de acuerdo con la relación de los fines que se tienen presentes en los juicios de gusto, Kant deduce la siguiente definición de la belleza: "Belleza es la forma de la finalidad de un objeto cuando es percibida en él sin la representación de un fin".[85] El fin no es representado porque no es dado ni realizado en el objeto, sino supuesto en él por el sujeto.

Al considerar que el placer que nos produce la contemplación desinteresada de una forma juzgada como bella es comunicable universalmente, estamos suponiendo la existencia condicionada de un sentido común (*sensus communis*). Estamos suponiendo que el placer que nosotros sentimos ante la contemplación de una forma bella debe ser experimentado por todo sujeto que realice la misma contemplación. Esta suposición de la existencia del sentido común es condicionada, ya que lo que se supone es que todos *deben* asentir;

no se afirma que todos asienten.[86] El sentido común que se está suponiendo es el principio subjetivo que mediante el sentimiento determine lo que gusta o disgusta con validez universal.[87] Si, como resultado de la experiencia estética concreta, no se supusiera la existencia de este sentido común entendido como "el efecto del libre juego de nuestras facultades cognoscitivas",[88] el juicio del gusto se caería por sí mismo y no pasaría de ser una mera indicación individual ante la presencia de algo sensiblemente agradable.[89] Cada uno de los juicios de gusto que efectivamente se realizan puede tomarse como un ejemplo de la existencia de este sentido común; de esta regla universal "que no puede mencionarse" como la califica Kant.[90]

> Por lo tanto, el sentido común, de cuyo juicio presento como muestra mi juicio de gusto, atribuyéndole por esta razón validez ejemplar, es una mera norma ideal que, de aceptarse, podría convertir lícitamente en regla para todos un juicio que con aquélla coincidiera y el placer por un objeto expresado en ese juicio: porque, aunque siendo sólo subjetivo, este principio, aceptado como subjetivo-universal (como idea necesaria para todos) a causa de la unanimidad de los varios que juzgan, podría exigir asentimiento universal como si fuera objetivo; lo único que se requeriría es la seguridad de haber efectuado correctamente la subsunción.[91]

De este modo, al realizar cada individuo particular un juicio de gusto es como si ese supuesto e innombrable sentido común se objetivara de forma individual y, al mismo tiempo, se remitiera para su asentimiento a la comunidad. El juicio de gusto no lo realizamos propiamente desde nuestra individualidad sino desde nuestra pertenencia a ese sentido común. Ese sentido común que, a la vez, hace aparecer a nuestro placer ante la contemplación de la forma bella como una objetivación de un sentimiento de placer también común: constitutivamente trascendental. La hipótesis del sentido común le permite a Kant no sólo sustentar la pretensión de validez universal de los juicios de gusto, sino también mantener la unidad del sujeto. En efecto, ante la aparente contradicción de que el juicio de gusto se funde en los conceptos generales que la reflexión crea y que, sin embargo, no ofrezca un conocimiento, considera Kant:

> Pues bien, toda contradicción desaparece si decimos: el juicio de gusto se funda en un concepto (fundamento, propiamente, de la idoneidad subjetiva de la naturaleza por la facultad de juzgar), pero a base del cual nada puede conocerse ni demostrarse con respecto al objeto, porque ese concepto es en sí indeterminable e impropio para el conocimiento; sin embargo, gracias a ese concepto el juicio de gusto adquiere al propio tiempo validez para todos (en todo juicio como singular, directamente concomitante a la intuición) porque *su fundamento determinante se halla tal vez en aquello que puede considerarse como el sustrato suprasensible de la humanidad*.[92]

Por lo tanto, ya que al juzgar reflexivamente lo hacemos necesariamente desde nuestra unidad subjetiva, la definición de lo bello que Kant deduce de la modalidad del placer es la siguiente: "Bello es lo que, sin concepto, se reconoce como objeto de un placer necesario".[93]

El juicio estético y lo sublime

La facultad de juzgar reflexionante, en tanto juicio estético, comprende, además de la forma "esto es bello", a la forma "esto es sublime". En cuanto forma de la facultad de juzgar reflexionante el placer por lo sublime manifiesta lo mismo que el placer por lo bello: es desprovisto de interés por la existencia del objeto según la calidad, aspira a una validez universal subjetiva de acuerdo a la cantidad, representa la finalidad subjetiva según la relación y esta representación la muestra como necesaria de acuerdo con la modalidad.[94] Tanto lo bello como lo sublime gustan por sí mismos y ambos presuponen un juicio reflexionante. Sin embargo, estas coincidencias no nos deben ocultar sus diferencias.

Una primera diferencia radica en que mientras lo bello es la afectación por la forma limitada del objeto, lo sublime se puede encontrar en el sujeto a partir de un objeto informe ya que éste abre la posibilidad de representarse en él o mediante él lo ilimitado en tanto concebido. Lo bello parece una representación de un concepto indeterminado del entendimiento; lo sublime parece una representación de una idea de la razón. Por esto, dice Kant, en lo bello el placer va asociado a la cualidad, en cambio, en lo sublime el placer acompaña a la cantidad.[95] La cantidad en la inmensidad y en el poder va a ser, como

veremos, la base de la distinción kantiana de lo sublime en matemático y dinámico.

La segunda diferencia radica en el carácter mismo de lo bello y lo sublime respecto a la vida. En tanto placer producido por el libre juego de la imaginación y el entendimiento "lo bello implica directamente un fundamento de la vida"; en lo bello la propia vida se ensancha. En cambio, lo sublime es caracterizado por Kant como "un agrado que sólo se produce indirectamente": lo sublime es un sentimiento que tensa al sujeto a tal grado que casi lo desgarra; en él se experimenta primero "un impedimento momentáneo de energías vitales" y luego un "desbordamiento más intenso de éstas" de tal manera que en el sentimiento de lo sublime más que juego hay "seriedad" en la actividad de la imaginación y en su relación con la razón. Aquí se experimenta, alternadamente, invitación y rechazo ante el objeto; en el sentimiento de lo sublime, el sujeto se ve envuelto en una fascinación que atrae tanto como repele. Por esto, el placer de lo sublime está cargado de admiración y respeto ante el objeto que lo propicia y, con ese sentido, Kant lo califica de "agrado negativo".[96] La experiencia de lo ilimitado muestra a la intuición como incapaz de aprehenderla de tal modo que al sujeto se le impone la razón como capacidad para concebir magnitudes absolutas desde las cuales el propio sujeto manifiesta su poder ante el cual, él mismo, no puede dejar de admirarse. La negatividad del placer, en lo sublime, radica en que el sujeto se percata de su propia capacidad para ir más allá de lo sensible dado.

La tercera diferencia —que Kant considera la más importante— es la siguiente. La forma que posibilita el juicio que la caracteriza como bella contiene una finalidad por la cual parece como si hubiera sido hecha para nosotros, "como si fuera predeterminada para nuestra facultad de juzgar". Aquellas formas de la naturaleza que pueden ser calificadas como bellas parecieran como si la misma naturaleza las hubiera creado con el fin de posibilitar nuestra facultad de juzgar reflexionante. En cambio, en lo sublime parece romperse esta armonía entre los supuestos fines de la naturaleza y los requerimientos de nuestra facultad de juzgar. Lo que provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime se presenta como si fuera inapropiado a nuestra facultad de representación y como si violentara nuestra imaginación y, sin em-

bargo, entre más provoca el objeto esta inadecuación subjetiva más sublime se le juzga.[97] Así pues, el juicio sobre lo sublime no surge a partir de un objeto considerado idóneo para organizar la relación entre la imaginación y la razón. Lo sublime no se encuentra en la relación entre el juicio y el objeto sensible sino en las ideas de aquel que experimenta la inadecuación entre la imaginación y la razón.

> Ya no podemos decir que el objeto es idóneo para la representación de algo sublime que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta sólo a ideas de la razón, las cuales, aunque ninguna de ellas sea susceptible de exposición apropiada, son despertadas y traídas al espíritu precisamente por esa inadecuación que puede exponerse sensiblemente.[98]

El objeto que provoca a lo sublime es incapaz de representarlo. Para que el juicio sobre lo sublime se produzca es necesario que el espíritu abandone la contemplación de lo sensible —las nubes tempestuosas, el océano encolerizado— que sólo sirve como estímulo inadecuado para que aquél se ocupe de ideas más elevadas.[99] Dicho de otra manera: a diferencia del juicio sobre lo bello en el que había que buscar el motivo idóneo fuera de nosotros, en el juicio sobre lo sublime el motivo hay "que buscarlo en nosotros y en el modo de pensar que ponga sublimidad en la representación de la naturaleza [...]".[100] Así, pues, lo sublime no debe ser buscado en la naturaleza sino solamente en nuestras ideas, o sea, en lo suprasensible.[101] Es en el sujeto que juzga, y no en el objeto natural que provoca en él un peculiar estado de ánimo, donde debe buscarse lo sublime. En el reconocimiento de algo como sublime, lo que el sujeto hace es desprenderse de lo sensible penetrando, al mismo tiempo, en su propia razón como capacidad de producir ideas. Así, la experiencia de lo sublime es un profundizar en nuestra propia constitución espiritual; es un sentirnos a nosotros mismos por encima de lo sensible. El objeto provoca pero no representa el sentimiento del sujeto y éste abandona su contemplación de aquél y se entrega, realzándose, a la concepción de ideas experimentando el poder de la imaginación unido a la razón como inadecuado, sin embargo, a las ideas de ésta.[102] En las ideas de la razón que propicia el sentimiento de lo sublime, la imaginación se desborda a sí misma re-

conociendo, no obstante, su propio poder. Lo sublime no es una determinación de la naturaleza sino un sentimiento concebido por el propio sujeto en el que éste se muestra a sí mismo, es decir, muestra su *propia* naturaleza.

Kant divide su análisis de lo sublime en sublime matemático y sublime dinámico. El sentimiento de lo sublime matemático es provocado por objetos informes por su inmensidad; lo sublime dinámico es inducido por objetos informes por su potencia.

Kant define nominalmente a lo sublime como lo absolutamente grande; como aquello que se encuentra por encima de toda comparación y que, por lo tanto, cualquier cosa resulta pequeña comparada con él.[103] Desde esta definición, resulta claro que ningún objeto sensible puede ser sublime en sí mismo. Lo sublime no reside en el objeto sensible sino en el propio sentimiento del sujeto. De acuerdo con Kant nuestra imaginación tiene la tendencia de avanzar hasta el infinito y nuestra razón tiene la pretensión a la totalidad absoluta como si fuera una "idea real". A pesar de lo inadecuado de esta idea, ella logra despertar en nosotros el sentimiento de una facultad suprasensible y lo absolutamente grande no es el objeto sino el uso que de él hace la propia facultad de juzgar con vistas a ese sentimiento. Lo sublime matemático, es decir, lo absolutamente grande no es el objeto sino el estado de ánimo que la representación provoca ocupando a la facultad de juzgar reflexionante.[104] Esta capacidad de pensar lo sublime revela —dice Kant— "una facultad del espíritu que va más allá de toda medida de los sentidos"[105] al concebir, en su propio estado de ánimo, a la naturaleza —sobre todo la propia— como infinita. Lo sublime matemático es concebir lo absolutamente grande situado en nuestro propio espíritu. El sujeto desborda la contemplación del objeto y se recluye en la concepción de ideas que le muestran a su propio espíritu como incomparable respecto a lo sensible.

Por otra parte, el juicio estético "esto es sublime" es dinámico cuando se juzga a la naturaleza como potencia que carece de poder sobre nosotros.[106] Aquí la naturaleza aparece inspirando temor pero, al mismo tiempo, nuestro espíritu resiste y le hace frente en la medida en que la puede contemplar en seguridad. Para ver esto vale la pena citar extensamente uno de los párrafos más profundamente inspirados de Kant.

> Las rocas inhiestas que como una amenaza vemos encima de nosotros, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo, aproximándose con rayos y truenos, los volcanes con todo su temible poder destructivo, los huracanes con la devastación que dejan tras de sí, el ilimitado océano en cólera, la elevada catarata de un río poderoso, y otros objetos por el estilo, reducen a pequeñez insignificante, comparada con su potencia, nuestra capacidad de resistir. Lo cual no impide que su aspecto nos resulte tanto más atractivo cuanto más temibles sean, a condición de que podamos contemplarlos en seguridad, y solemos llamarlos sublimes porque exaltan las fuerzas del alma más allá de su medida media corriente, permitiéndonos descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de índole totalmente distinta, que nos da valor para podernos enfrentar con la aparente omnipotencia de la naturaleza.[107]

Lo sublime dinámico es el sentimiento que concibe el sujeto consistente en su poder de resistir la potencia de la naturaleza con el cual él mismo aparece como si fuera más poderoso que la misma naturaleza. En lo sublime dinámico el sujeto adquiere conciencia de su poder resistir la potencia de la naturaleza. Ante el poder que le enfrenta la naturaleza el sujeto penetra en sí mismo y, reflexionando, encuentra dentro de él el poder de resistir: el propio espíritu se muestra así como más poderoso que el poder de lo sensible.

De todo lo anterior resulta que la representación provocadora del sentimiento de lo sublime no puede surgir de objetos productos de arte en los que el hombre teleológicamente determina la forma y el tamaño, ni de objetos naturales en cuyo concepto esté implícito un fin determinado, sino que, la representación provocadora en el sujeto del sentimiento de lo sublime se da a partir de objetos de la "naturaleza silvestre" siempre y cuando ésta contenga "grandiosidad".[108]

El arte y el genio

Para Kant el arte es producto de la actividad libre del hombre. "El arte se distingue de la naturaleza, como el hacer (*facere*) del obrar o actuar en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero, como obra (*opus*), del de la segunda, como efecto (*effectus*).[109]Desde el punto de vista mecánico el campo de los entes meramente naturales está sometido a la necesidad; a la relación causa-efecto. En cambio, el arte acontece en el ámbito de la libertad; el arte es una

obra producida con libertad, es decir, mediante una voluntad fundada en la razón: arte, en general, es todo aquello cuya realidad está precedida por una representación de su creador sin que esto implique que en la representación causal se determina absolutamente lo que el efecto ha de ser. En la actividad artística acontece el ponerse fines sin que necesariamente la realidad de éstos coincida exactamente con la representación que los originó.[110] El arte es la habilidad humana de poder producir libremente una obra. En este sentido el arte se distingue tanto de la ciencia como de la producción artesanal. El arte es diferente de la ciencia como lo es el poder del saber: el arte es una facultad práctica, la ciencia es una facultad teórica; el arte es técnica, la ciencia es teoría. La ciencia, en tanto saber, determina conceptualmente la legalidad a la que están sometidos los entes naturales; el arte, como poder, es la capacidad de realizar, como fines, ciertas obras en las cuales se expresa —concretamente, como veremos, en la obra de arte genial— la representación de ideas estéticas. Para el arte lo importante no es saber lo que se hace, sino adquirir la habilidad, el poder de hacerlo. En el arte lo esencial es la creación, aunque ésta sea indefinible por el que la realiza: el artista se distingue, no en la producción de conceptos como el científico, sino en la creación de obras. Respecto de la actividad artesanal, que tiene su único atractivo en la retribución o salario, Kant considera al arte como una actividad liberal: el arte es como si fuera juego; es una actividad agradable en sí misma que puede lograr manifestarse adecuadamente en una obra.[111]

Por otra parte, Kant clasifica el arte en mecánico y estético y a éste lo divide a su vez en arte agradable y arte bello. El arte es mecánico cuando el individuo se limita a adquirir la habilidad para convertir en real un objeto determinado. En cambio, el arte es estético si en la producción de la obra se tiene como propósito inmediato el sentimiento de placer. El arte estético es agradable cuando su fin es que el goce que produce su representación sea meramente sensorial; en cambio, el arte estético es bello cuando su fin es que la representación de su obra sea tomada como medio de conocimiento o, mejor dicho, como medio de reflexión. El arte bello abre el camino de la reflexión. Así, frente al goce sensible que constituye la finalidad del arte agradable, el arte bello se debe representar como si su fin fuera la reflexión: el sentimiento de placer que puede ser comunica-

do universalmente.[112] O sea, la obra de arte bello tiene que representarse como si fuera un producto de la técnica de la naturaleza. En este sentido, dice Kant:

> Un producto de arte bello tiene que dar la conciencia de que es arte y no naturaleza; pero la idoneidad de su forma tiene que presentarse tan libre de toda sujeción a reglas voluntarias como si fuera producto de la pura naturaleza. En este sentimiento de la libertad en el juego de nuestras facultades de conocimiento, que al propio tiempo tiene que ser conforme a un fin, se basa aquel agrado (placer) único susceptible de comunicarse universalmente sin necesidad de apoyarse en conceptos. Ya vimos que la naturaleza era bella cuando al propio tiempo tenía el aspecto de arte, y el arte sólo puede ser denominado bello cuando tenemos conciencia de que es arte y, sin embargo, presenta el aspecto de naturaleza.[113]

Si la naturaleza fue considerada como bella en analogía con el arte, ahora la analogía se cierra, se devuelve, y el arte es considerado bello en tanto se presenta como si fuera naturaleza: arte es una obra libre que se presenta como si fuera necesaria. En la reflexión las representaciones de la formas idóneas de la naturaleza y las obras de arte bello se remiten mutuamente. De este modo, tanto la belleza natural como la artística son las que gustan en el mero juicio reflexionante. Y la presentación de la obra artística como si fuera naturaleza se logra en la medida en que ella misma no transparenta, no deja ver las reglas mediante las cuales el hombre le dio el ser.[114] La obra mantiene ocultas las reglas por las cuales ella misma es: la obra es un producto de la armonía entre la libertad y la necesidad. La libertad requerida para producirla se sumerge en la obra misma y ésta se presenta con la misma naturalidad que las formas idóneas de la naturaleza. En la creación de la belleza artística la libertad humana no se contrapone a la necesidad natural sino que se armoniza con ella. Ahora bien, esta armonía entre libertad y necesidad, o sea, este dar la regla al arte por la cual éste aparece como si fuera producto de la naturaleza no es patrimonio de todos; sólo del genio.

> Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte. Y como el talento, como facultad innata productiva del artista, pertenece a la naturaleza, podría decirse que genio es la disposición natural del espíritu (ingenio) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.[115]

El talento natural innato constituye al artista genial en tanto es su propia naturaleza la que le permite a éste crear sus obras de arte: él tiene la posibilidad de crearlas en tanto su poder, o sea, su talento es natural; en tanto él se sumerge en la propia naturaleza para que su creación aparezca como obra de ésta: es como si, mediante el genio, la naturaleza misma creara las obras de arte. El genio mismo puede ser visto como si hubiera sido creado por la naturaleza con la finalidad de que aquél continuara la labor de ésta en la supuesta creación de formas bellas. En la labor del genio se muestra el poder creador de la naturaleza. El genio, al crear, actúa como la naturaleza: no imita los productos de ésta sino que se identifica con su proceso creador. Las bellas artes son obras del genio pero sólo en tanto mediante él es posible que la naturaleza le dé su regla al arte. Y la obra de arte es libre porque el genio crea de acuerdo con la necesidad interior de su propia naturaleza. A él la regla no le viene dada desde el exterior sino desde él mismo, puesto que él mismo, en tanto genio, es naturaleza. Así consigue el creador que su obra sea arte, obra libre, que aparece como si fuera naturaleza.

A partir de lo anterior Kant destaca las cualidades del genio: primera, en tanto talento para producir aquello para lo cual mediante él mismo la naturaleza da la regla, la originalidad distingue al genio; segunda, esta originalidad se debe concretizar en productos modélicos o ejemplares, es decir, productos que no imiten a ningún otro y que al mismo tiempo se constituyan en reglas para juzgar a otros; tercera, la constitución del proceso de esta originalidad creadora de productos ejemplares permanece oculta para el propio genio, por lo tanto, él no la puede saber ni mucho menos comunicar mediante conceptos: el genio expresa el proceso creador mediante la creación de obras bellas no mediante definiciones; cuarta, el genio es el medio por el cual la naturaleza da la regla al arte bello, pero no a la ciencia.[116] Debido a su originalidad, el genio es un talento o don natural que individualiza y diferencia al que lo posee —¿o quizá sería mejor decir al que es poseído por él?—, pero, al mismo tiempo, por su ejemplaridad la obra del genio es un producto, una obra, proveniente de la constitución más íntima de lo humano; una constitución natural a la que el propio genio no puede acceder cognoscitivamente y, por lo tanto, tampoco puede comunicar conceptualmente. Sin embargo, el genio

expresa a la naturaleza en su propia creación: lo propio del genio, es decir, aquello que da la regla al arte no se desvela conceptualmente pero sí se muestra artísticamente. Este mostrarse es, en cierto modo, un ocultarse, ya que, como vimos, la obra de arte no debe dejar ver las reglas que la originaron y la constituyen. Lo que se muestra y aparece constituyendo a la obra de arte genial (bella) permanece oculto para la comunicación conceptual: el proceso creador de la naturaleza desde el cual actúa el genio. La creación del arte bello es una forma de mostrar aquellos aspectos de la naturaleza que permanecen incognoscibles incluso para aquel que los muestra: el propio genio.

La labor del genio no es controlada desde él mismo en tanto individuo sino que emerge desde algo más profundo: de la fusión del genio con lo que aparece en la obra de arte pero que como tal no se muestra plenamente, es decir, la naturaleza.[117] La actividad del genio no está posibilitada por las condiciones que conforman a la subjetividad trascendental, sino por la naturaleza, entendida ésta ya no como conjunto de entes sometidos a una legalidad sino como *physis*, como el fondo desde el cual surge y se presenta todo.[118] El genio encarna, por así decirlo, la dimensión técnico-artística de la naturaleza que, en la reflexión, se muestra como si procediera, en la producción de ciertas formas, con la finalidad de crear obras de arte. Ahora, tenemos que el genio procede en la creación de sus obras como si éstas fueran productos de la misma naturaleza.

La esencia del genio la llama Kant "espíritu" (*Gëmut*). El espíritu es lo que constituye al genio y que a la vez éste transmite, vivificándola, a su propia creación. La obra de arte es un objeto sensible cargado de espíritu. En la obra bella está presente el espíritu de su creador, es decir, "el principio vivificante del ánimo [...]" tal y como lo caracteriza Kant.

> [...] ese principio no es otra cosa que la facultad de representar ideas estéticas, pero entendiendo por idea estética aquella representación de la imaginación que mueve mucho a pensar, sin que pueda tener, no obstante, ningún pensamiento determinado, es decir, concepto adecuado; representación, pues, a la cual ningún lenguaje llega totalmente, ni logra hacer completamente comprensible. Se ve fácilmente que constituye la contrapartida (*pendant*) de una idea racional, la cual, por el contrario, es un concepto que no puede tener ninguna intuición (representación de la imaginación) adecuada.[119]

La obra de arte, en tanto representación de ideas estéticas, es un objeto sensible que da mucho que pensar, pero este pensamiento no se puede concretizar en un concepto adecuado. Así, la idea estética representada en la obra de arte no puede ser conocimiento en tanto ella es una intuición de la imaginación para la cual no se puede encontrar un concepto adecuado. Por su parte, la idea racional tampoco puede convertirse en conocimiento en tanto ella contiene un concepto para el cual no se puede dar la intuición adecuada.[120] De este modo se ve claramente que, si el conocimiento es para Kant la conjunción de la intuición y el concepto, a las ideas les falta alguno de esos elementos para llegar a convertirse en conocimiento. Las ideas tienen su principio en la razón: las ideas racionales en el uso objetivo de la razón y las ideas estéticas en el uso subjetivo de la misma. "En atención a esto, puede definirse también el genio como capacidad de ideas estéticas, con lo cual se indica al propio tiempo la razón de que en los productos del genio sea la naturaleza (del sujeto), y no un fin reflexivo, lo que da la regla del arte (a la producción de lo bello)".[121] En su obra, el genio plasma su propia naturaleza, es decir, comunica su propio estado de ánimo el cual se concretiza en la obra para cuya representación —que da mucho que pensar— no es posible encontrar el concepto adecuado. Lo que el genio incorpora a su creación, su propio espíritu, no es posible de ser descifrado adecuadamente por ningún concepto.

La obra de arte genial es una representación de la imaginación: a partir de la realidad natural la imaginación muestra su poder en la creación de "otra naturaleza".[122] Con su creación, el genio realiza lo que se puede llamar un enriquecimiento ontológico de la realidad natural dada. Su capacidad de ideas estéticas y de representarlas implica un aumento de los objetos sensibles existentes; la creación de formas artísticas enriquece y diferencia las formas naturales. Es como si en el arte la naturaleza misma se multiplicara mediante la labor del artista genial. Esta labor consiste en representar con apariencia de objetividad a las ideas estéticas.

> Estas representaciones de la imaginación pueden calificarse de ideas, puesto que, por una parte, aspiran a algo situado más allá de los límites de la experiencia, buscando de esta suerte aproximarse a una exposición de los conceptos racionales (de las ideas intelectuales), lo cual les da la apariencia de realidad obje-

> tiva, y por otra parte, y principalmente, porque siendo intuiciones internas, no pueden tener ningún concepto enteramente adecuado.[123]

La obra de arte es una representación sensible de lo suprasensible: de lo espiritual. En este sentido, la obra de arte puede ser considerada un símbolo. Sin embargo, este símbolo es peculiar; en sí misma la obra de arte da que pensar, pero aquello que se piensa permanece indeterminado. Es decir, la obra de arte no simboliza otra realidad alcanzable mediante un concepto determinado: esta otra realidad acontece en ella y permanece en ella como fuente de pensamientos.[124] En la obra de arte lo espiritual se presenta en lo sensible, y a partir de la representación de lo sensible no es posible encontrar el concepto adecuado que determine a lo espiritual. Así, ningún concepto, ningún pensamiento determinado consigue llegar al fondo de la obra de arte: el espíritu vivificante incorporado a ella es más profundo para el pensamiento en tanto éste penetre más en ella. De este modo, la obra de arte como creación de la imaginación motiva a la razón en tanto potencia de las ideas intelectuales para que, tomando a la representación de la obra de arte como punto de partida, piense más de lo que ella misma contiene.[125] El pensar a partir de la obra genial no es un añadido que se hace a ésta sino un enriquecimiento de ella posibilitado por ella misma en tanto representación de ideas estéticas. Como ejemplo de lo anterior Kant nos habla de la poesía.

> El poeta se atreve a sensibilizar ideas racionales de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc., o también lo que, aun encontrando ejemplos de ello en la experiencia (por ejemplo: la muerte, la envidia, y todos los vicios, como igualmente el amor, la gloria, etc.), es presentado de modo sensible, saltando por encima de los límites de la experiencia, por una imaginación que quiere rivalizar con el preludiar de la razón en la obtención de un máximo, y ello de modo tan completo como no se encuentra en ningún ejemplo de la naturaleza, siendo propiamente el arte poético aquél en el que puede mostrarse en toda su medida la potencia de las ideas estéticas.[126]

La obra de arte, en este caso la poesía, es una forma sensible que da que pensar y su riqueza consiste en la imposibilidad de encontrar para ella un concepto adecuado. La poesía genial es un símbolo para el cual no es posible determinar su contenido espiritual en un concepto adecuado. La poesía genial, en los continuos y plurales pensamien-

tos que ella misma posibilita, muestra el carácter irreductible de la naturaleza que la creó incorporando espíritu a ella. El lenguaje poético ofrece una intuición que no puede acomodarse totalmente a ningún lenguaje conceptual y, en este sentido, permanece como idea estética.[127]

El poder del genio se manifiesta en su creación y ésta es expresión de ideas estéticas: crear y expresar, representándolas, ideas estéticas son uno y el mismo proceso. El genio crea una obra de arte en la medida en que logra representar ideas estéticas. Ahora bien, ¿qué se debe tener en mente a la hora de juzgar una obra del genio? Hay que considerar que la obra de arte es una representación. "Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una representación bella de una cosa".[128] Lo que el arte presenta no se encuentra como tal en la naturaleza; el arte enriquece la variedad de formas naturales mediante el despliegue expresivo de lo espiritual en lo sensible, de tal modo que al reflexionar las formas artísticas debemos tomar en cuenta que han sido producidas por el genio como si fueran naturales. Así, la belleza artística aparece, por mediación de la actividad genial, como si fuera belleza natural. Sin embargo, para juzgar a la obra de arte requerimos apoyarnos en un concepto que nos aclare lo que la obra en cuestión pretende ser:

> [...] si el objeto es dado a título de producto de arte y se pretende que, como tal, sea declarado bello, es necesario fundarse previamente en un concepto de lo que pretenda ser la cosa, porque el arte presupone siempre un fin en la causa (y en la causalidad); y como la concordancia de lo diverso en una cosa para la determinación intrínseca de ésta como fin, es la perfección de la cosa, para juzgar la belleza artística habrá que tener en cuenta al propio tiempo la perfección de la cosa, cuestión que no se plantea en lo más mínimo para juzgar una belleza natural (como tal).[129]

Para juzgar la belleza natural es suficiente con el gusto, en cambio, para juzgar el arte bello se requiere, además del gusto, tomar en consideración que es un producto del genio. La "otra naturaleza" producida por el genio es la representación bella de una cosa y el poder creador del genio es tal que es capaz de representar como bellas incluso aquellas cosas naturales cuyas formas no son idóneas para el juicio de gusto.[130] Para juzgar una cosa natural como bella no es necesario ningún

concepto sobre la cosa ya que la forma de ésta gusta por sí misma en el juicio; en cambio, si lo que se pretende juzgar como bello es un producto del arte, entonces requerimos fundarnos en un concepto sobre lo que la cosa juzgada pretende ser, es decir, para juzgar la belleza artística necesitamos tener en cuenta la perfección de la cosa, o sea, cómo concuerda en ella lo diverso (lo espiritual y lo sensible) determinándola en sí misma como fin. Sin embargo, a pesar de esta conciencia sobre el carácter artístico de la obra, es necesario que su forma se presente en la reflexión como si fuera un producto natural propiciando el sentimiento de placer susceptible de comunicarse universalmente. Dicho de otro modo: es necesario juzgar a la belleza artística como si fuera belleza natural, es decir, libre.

Recordemos, para concluir, cómo acontece el vínculo entre verdad y belleza en el pensamiento de Kant.

Al juzgar un objeto natural como bello lo consideramos como si con ese fin hubiera sido producido por la naturaleza. Así, el juicio de gusto revela una naturaleza supuesta a la cual no se accede mediante el juicio determinante. La naturaleza su-puesta como artística en la producción de sus formas particulares se muestra idónea para las pretensiones de la facultad de juzgar reflexionante: encontrar lo universal para una cosa particular dada. En el juicio reflexionante se relacionan la verdad y la belleza: un objeto dado posibilita la búsqueda de lo general y esta búsqueda se realiza mediante la armonía de la imaginación y el entendimiento que si bien no produce un concepto que determine al objeto, propicia en el sujeto el sentimiento de placer que se manifiesta en un juicio con pretensiones de validez universal. La armonía de la imaginación y el entendimiento muestra la conformidad del objeto con la posibilidad de producir conceptos en general. El objeto en cuestión es considerado bello. Al fundamentar el placer subjetivo, la belleza se trenza con la verdad entendida como la puesta en juego de las condiciones de posibilidad del conocimiento sin que éste suceda efectivamente.

El juicio en el que juzgamos a una forma como bella tiene pretensiones de validez universal. Esta validez universal no pretende radicar en una determinación del objeto, sino en el propio sujeto. La pretensión de validez universal subjetiva del juicio de gusto apela a un innombrable sentido común constitutivo que es el que precisamente

se actualiza en la elaboración del juicio sobre la belleza. Al juzgar una cosa como bella y considerar el placer que nos produce como comunicable universalmente asumimos que aquellos otros que lo sienten poseen una subjetividad constitutiva como la mía. El juicio sobre la belleza y su pretensión de validez universal muestra una verdad que no puede decirse sobre la constitución de la subjetividad.

Al crear el genio una obra de arte y obtener para su creación la regla de la naturaleza entonces ésta misma se muestra —aunque permanezca insondable para el concepto adecuado— en una nueva dimensión, distinta a sus determinaciones mecánicas. La naturaleza, mediante el genio, le da la regla al arte. Naturaleza tiene aquí el sentido de *physis*; el fondo desde el cual brota la presencia de la obra de arte. *Physis* es entonces la condición de posibilidad de que tanto el genio como la obra de arte sean; aquélla es la verdad de éstos, el fundamento que se presenta en el ámbito de la belleza y de la obra de arte. Genio es el que, fusionándose con la fuerza formadora de la *physis*, tiene el poder de representarla bellamente. En la belleza comparece el poder formador de todo lo que se presenta. Sin embargo, esta presencia no puede ser determinada conceptualmente. La comparecencia artística de la *physis* acontece al modo de una sugerencia simbólica tan luminosa que impide ver su origen y su constitución. El darse de la *physis* sucede como representación de ideas estéticas; en la obra de arte lo espiritual se sensibiliza y, en ese sentido, es una intuición tan fecunda que no puede ser fijada por ningún concepto determinado. La obra de arte genial permanece como una fuente inagotable de pensamientos.

Tanto en el juicio de gusto como en la creación artística la naturaleza se muestra como otra, como diferente respecto a la legalidad universal a la que la somete el entendimiento. En el juicio de gusto sobre la belleza de una forma natural la naturaleza es su-puesta como si fuera una voluntad que se objetiva en formas bellas. La artisticidad de la naturaleza no aparece como tal sino que se la supone con vistas a los requerimientos de la facultad de juzgar reflexionante: el propio sujeto pone aquello que encuentra (lo universal) al reflexionar sobre las formas particulares que da la naturaleza. Por su parte, en la creación artística la naturaleza misma es el substrato del genio: es ella la que lo constituye dándole la regla para su creación. De este modo,

la naturaleza misma se manifiesta en la obra de arte aunque el cómo permanezca oculto aun para la conciencia del propio genio: éste no accede conscientemente a las fuerzas constitutivas de su poder creador; su acceso consiste en ponerlas en operación en la creación de una obra que representa ideas estéticas. La belleza, en la obra de arte, es una forma sensible-espiritual en la que aparece, sin posibilidad de conceptualización adecuada por el pensamiento que se ve motivado por ella, la misma naturaleza. Así, tanto en el juicio sobre la belleza natural como en la creación de la belleza artística, la naturaleza deja entrever sobre ella misma una verdad distinta a sus determinaciones legales.

Notas

1 *Cf.* Antoni Marí, *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989, p. 88.
2 *Cf.* Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, FCE, México, 1985, pp. 320 y 377-378.
3 *Cf.* Sergio Givone, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 31.
4 *Cf.* Francisca Pérez Carreño, "La estética empirista", en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*, Visor, Madrid, 1996, pp. 30-31.
5 *Cf.* A. Marí, *op. cit.*, pp. 88-89.
6 Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1968, p. 7.
7 *Cf.* I. Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, Visor, Madrid, 1987, pp. 109-110.
8 *Ibid.*, p. 111.
9 I. Kant, *Crítica de la razón pura, A XII*, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 9.
10 *Ibid.*, B 24, p. 57.
11 *Cf. Ibid.*, B IX-X, p. 16.
12 *Cf. Ibid.*, B 25, p. 58.
13 *Ibid.*, B 1, p. 42.
14 *Ibid.*, B 29, p. 61. Para una interpretación de la *Crítica de la razón pura* que considera a la imaginación como la raíz común de la sensibilidad y el entendimiento, véase Martin Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, FCE, México, 1981.
15 Kant, *Crítica de la razón práctica*, Losada, Buenos Aires, 1977, pp. 7-8.
16 *Ibid.*, p. 18.
17 *Cf. Ibid.*, p. 31.
18 *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, "Introducción II", p. 14.
19 *Idem.*
20 *Cf. Ibid.*, p. 15.
21 *Cf. Ibid.*, "Int. III", p. 17.
22 *Idem.*, Las cursivas son nuestras.
23 *Cf. Idem.*
24 *Cf. Ibid.*, "Intr. III", p. 19.

[25] *Ibid.*, "Intr. IV", p. 20.
[26] *Cf. Idem.*
[27] *Cf.* Felipe Martínez Marzoa, *Desconocida raíz común*, Visor, Madrid, 1987, p. 16.
[28] Cf. Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. IV", p. 19.
[29] *Ibid.*, p. 21. Las cursivas son nuestras.
[30] *Cf. Idem.*
[31] *Cf.* Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, p. 44.
[32] *Cf. Ibid.*, p. 43.
[33] Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. III", p. 21.
[34] Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, p. 54.
[35] *Cf. Ibid.*, pp. 54-55.
[36] *Cf. Ibid.*, p. 44.
[37] Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. III", p. 22.
[38] *Cf. Idem.*
[39] *Cf. Ibid.*, p. 25.
[40] *Ibid.*, "Intr. V", pp. 26-27.
[41] Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, pp. 51-52.
[42] "Ni el orden ni la finalidad [...] son cualidades de la naturaleza, cualidades empíricas que la experiencia pueda percibir. El orden y la finalidad no se encuentran en lo fragmentario y diverso que es propio de la experiencia sensible, y en modo alguno podemos encontrar causas finales en el movimiento de la naturaleza." Valeriano Bozal, "Desinterés y esteticidad en la *Crítica del juicio*", en AA.VV., *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*, Visor, Madrid, 1990, p. 83.
[43] *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. V", p. 24.
[44] *Ibid.*, p. 25.
[45] *Cf. Ibid.*, "Intr. VI", p. 27.
[46] *Ibid.*, p. 28.
[47] *Cf. Ibid.*, "Intr. VII", p. 30.
[48] *Ibid.*, p. 31.
[49] Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, p. 60.
[50] Comentando la consideración kantiana de que la representación de la naturaleza como arte es una idea que le sirve al sujeto para construir sistemáticamente su experiencia, y la deuda de esta idea con ciertos postulados de la estética clásica, nos dice Charo Crego: "Una de las primeras características que sorprende al leer la *Crítica del juicio* es que, frente a las estéticas contemporáneas que se constituyen en torno al arte, la kantiana, deudora de las estéticas clásicas, gira en torno a una belleza que se aplica más a los productos de la naturaleza que a los del arte [...] Pero si esta constatación es justa, no menos cierto es que la noción de arte, en su acepción más amplia de *ars*, está presente en toda la obra, desde las primeras páginas de la *Primera introducción* hasta las últimas de la *Tercera Crítica*. En este caso el arte sirve, por analogía, de modelo explicativo de la naturaleza. Para representarnos a la naturaleza como un sistema ordenado con una técnica propia y no como un agregado de leyes empíricas que actúan mecánicamente debemos acudir a la analogía con el arte". "El lugar de la belleza artística en la *Crítica del juicio*" en *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*, p. 129.
[51] Pensar a las formas de la naturaleza como productos de un proceder artístico de ésta es, como también afirma José L. Villacañas Berlanga, lo que otorga un matiz clasicista a la estética kantiana: "La técnica de la naturaleza es la representación subjetiva de que la naturaleza es artística en sus producciones. Y este es el supuesto de todo clasicismo en tanto que reconoce un único modelo para juzgar

la producción de formas: el de la naturaleza y el del arte. No es por tanto mimetismo ingenuo, sino identidad conceptual desde el giro copernicano". "Naturaleza y razón: Kant filósofo del clasicismo", en *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*, p. 43.

52 *Cf.* Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, p. 66.

53 Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. VII", p. 31. Las cursivas son nuestras.

54 *Idem.*

55 *Cf. Ibid.*, p.31.

56 *Cf.* Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, p. 67.

57 *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, & 33, p. 131.

58 *Idem.* A este respecto es convincente, por aclarador, lo que comenta F. Martínez Marzoa: "Esta situación de 'esquema sin concepto' es lo que podemos describir como: hay figura, por lo tanto hay construcción (esquema), pero no es posible separar la *regla* de esa construcción, es decir: el proceder constructivo permanece inseparable del caso concreto de su ejercicio, de manera que no se construye la regla como tal, el universal o el concepto; si bien, puesto que hay figura, hay unidad, o sea, hay aquello que un concepto habría de expresar, lo que no hay es el concepto que lo exprese; hay, pues, concordancia en general con la posibilidad de una plasmación de conceptos, pero no se plasma concepto alguno, hay finalismo sin que haya finalidad alguna". *De Kant a Hölderlin*, Visor, Madrid, 1992, p. 45.

59 Kant, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, p. 108.

60 *Ibid.*, p. 106.

61 *Ibid.*, p. 107.

62 El placer como estímulo para el ejercicio de las facultades cognoscitivas lo resalta E. Cassirer: "La expresión subjetiva de aquella adecuación al fin que nos encontramos en el orden de los fenómenos es el *sentimiento de placer* que a ella va unido. Dondequiera que percibimos una coincidencia para la que no encontramos un fundamento suficiente en las leyes generales del entendimiento, pero que constituyen un estímulo para la totalidad de nuestras facultades de conocimiento y para el empleo coherente de éstas, este artículo que es para nosotros algo así como un don libremente concedido, va acompañado de una sensación de placer. Nos sentimos alegres y 'como descargados de una necesidad', tal como si esa ordenación armónica de los contenidos de la experiencia implicara una venturosa casualidad que viniese a favorecer nuestros designios". *Op. cit.*, pp. 353-354.

63 *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. VII", p. 31. El objeto bello, como catalizador de la experiencia de la armonía entre la variedad de los fenómenos y la necesidad subjetiva de sistematizarlos, es lo que se muestra en el juicio reflexionante: "[...] cuando se encuentra que incluso un objeto para el que no hay concepto tiene unidad y armonía (una conformidad a un concepto en general, incluso sin concepto), entonces lo que se descubre *no* es la adecuación *de ese objeto*, sino que ese objeto, que por ello es llamado «bello», nos permite hacer la experiencia de la adecuación universal y necesaria de los fenómenos en general a concepto en general." F. Martínez Marzoa, *Desconocida raíz común*, p. 96. Por su parte, en su estudio sobre *La filosofía crítica de Kant*, y en relación con la pretensión de validez universal del juicio reflexionante, Gilles Deleuze escribe: "Cuando decimos «esto es bello», no queremos decir simplemente «esto me agrada»: pretendemos una cierta objetividad, una cierta necesidad, una cierta universalidad. Sin embargo, la pura representación del objeto bello es particular, por lo tanto, la objetividad del juicio estético no tiene concepto o (lo que viene a ser lo mismo) su necesidad y su universalidad son subjetivos [...] Por ello, lo establecido como universal y necesario en el juicio estético es tan sólo el placer. Suponemos que

nuestro placer es en teoría comunicable o válido para todos, presuponemos que cada uno debe experimentarlo. Esta presunción, esta suposición, ni siquiera es un «postulado», puesto que excluye todo concepto determinado". *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Labor, Barcelona, 1974, pp. 164-165.

64 Al respecto, dice Cassirer: "Esta conciencia (estética) afirma, precisamente, una comunicabilidad general de *sujeto a sujeto*, la cual por tanto, no necesita pasar por lo *conceptual-objetivo* ni se expone, de este modo, a desaparecer en ello. En el fenómeno de lo bello se da lo inconcebible de que todo sujeto que contempla permanezca el mismo que es y se hunda puramente en su propio estado interior, a la par que se desprende de toda fortuita particularidad y tiene la conciencia de ser el portador de un sentimiento colectivo que no pertenece ya a 'este' ni a 'aquel' [...] la 'generalidad subjetiva' es, sencillamente, la afirmación y el postulado de una generalidad de la subjetividad misma. Por tanto, la palabra 'subjetivo' no indica aquí la limitación de la *pretensión* de validez de lo estético, sino, por el contrario, la dilatación de la *órbita* de validez que aquí se opera". *Op. cit.*, p. 372.

65 Kant, *Crítica del juicio*, "Intr. VII", pp. 31-32.

66 *Cf. Ibid.*, p. 33.

67 *Ibid.*, & 1, p. 43.

68 *Idem.*

69 *Cf. Ibid.*, & 14, p.63.

70 *Cf. Ibid.*, & 16, pp. 68-69.

71 *Cf.* F. Martínez Marzoa, *Desconocida raíz común*, p. 62.

72 *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, & 2, p. 44.

73 *Ibid.*, & 4, p. 47.

74 *Cf Ibid.*, &5, p. 49. Para aclarar este punto recurrimos, una vez más, a F. Martínez Marzoa: "Lo agradable complace por el hecho de la sensación y, por tanto, complace en cuanto existe de hecho; la relación con ello es un deseo de que exista. Lo bueno, por su parte, complace porque es un fin que la razón práctica se ha fijado, complace, por tanto, en la medida en que efectivamente se cumple, complace existiendo. Ambos tienen en común que son fin, sólo que lo agradable es fin porque complace, mientras que lo bueno complace porque es fin. Pues bien, en lo bello, en cambio, no hay fin alguno, sino la conformidad del libre juego de la imaginación a fines en general; por tanto, el problema no es de existencia, sino de conformación, configuración o representación." *Desconocida raíz común*, pp. 72-73.

75 Kant, *Crítica del juicio*, & 5, p. 50.

76 *Ibid.*, & 6, p. 51.

77 *Idem.* Las cursivas son nuestras.

78 *Ibid.*, & 8, p. 54.

79 *Cf. Ibid.*, & 9, p. 57.

80 *Ibid.*, & 9, p. 58.

81 *Ibid.*, & 9, p. 59.

82 *Ibid.*, & 10, p. 60.

83 *Cf. Ibid.*, & 11, p. 61.

84 *Cf. Ibid.*, & 12, p. 62.

85 *Ibid.*, & 17, p. 75.

86 *Cf. Ibid.*, & 19, p. 77.

87 *Cf. Ibid.*, & 20, p. 77.

88 *Idem.*

89 "No es que tengamos una misma estructura formal de subjetividad y entonces sintamos el placer estético. Es que sentimos placer estético, y al ser éste de naturale-

za formal, llegamos a la comprensión y conciencia de que aquel que lo siente con nosotros posee una subjetividad formal como la mía, y, por lo tanto, se halla bajo la forma de la subjetividad trascendental. Experiencia estética es experiencia de la comunidad de los sujetos y en este sentido resulta constitutiva de la dimensión de trascendentalidad que le es propia". José L. Villacañas B., *op. cit.*, p. 41.

[90] *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, & 18, p. 76.

[91] *Ibid.*, & 22, p. 79.

[92] *Ibid.*, & 57, p. 186. Las cursivas son nuestras.

[93] *Ibid.*, & 22, p. 80.

[94] *Cf. Ibid.*, & 24, p. 88.

[95] *Cf. Ibid.*, & 23, p. 85.

[96] *Cf. Ibid.*, & 23, pp. 85-86.

[97] *Cf. Ibid.*, & 23, p. 86.

[98] *Idem.*

[99] Al respecto, dice Cassirer: "Sólo así, desplazando el fundamento de lo sublime de los objetos a la 'orientación del espíritu', no concibiendo lo sublime como una cualidad del ser, sino como una cualidad del espíritu que lo considera, nos remontamos verdaderamente al plano de la reflexión estética. Pero este plano ya no linda aquí, como en las reflexiones sobre lo bello, con la zona de la inteligencia y la intuición, sino con las ideas racionales y con su significación suprasensible". *Op. cit.*, p. 384.

[100] Kant, *Crítica del juicio*, & 23, p. 87. En este sentido escribe Felix Duque: "No nos dejamos inundar por lo informe de lo natural, sino que *usamos* esa falta de forma, esa de-formidad como guía de acceso a una región más alta. Por eso, lo sublime no se da, *en el fondo*, en la naturaleza, sino en el 'acorde espiritual' (*Geistesstimmung*), acorde pro-vocado por una representación que hace afanarse a la facultad de juzgar reflexionante. Lo sublime es, según esto, aquello que, sólo con poderlo pensar, *prueba* un 'ser capaz' del ánimo que excede a toda medida de los sentidos". "El sentimiento como fondo de la vida y del arte", en Roberto Rodríguez Aramayo y Gerad Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la "Crítica del juicio" de Kant*, Anthropos-UAM-I, Barcelona, 1992, p. 101.

[101] *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, & 25, p. 91. "Lo suprasensible ya no tiene que ver con imágenes o formas que podemos encontrar en la naturaleza sino con 'ideas', que sólo encontramos en el espíritu humano". Cirilo Flores Miguel, "Poiesis y mimesis en la experiencia estética kantiana", *En la cumbre del criticismo*, p. 120.

[102] *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, & 26, p. 98.

[103] *Cf. Ibid.*, & 25, pp. 89 y 91.

[104] *Cf. Ibid.*, & 25, pp. 91-92.

[105] *Ibid.*, & 26, p. 92.

[106] *Cf. Ibid.*, & 28, p. 102.

[107] *Ibid.*, & 28, p. 103.

[108] *Cf. Ibid.*, & 26, p. 94.

[109] *Ibid.*, & 43, p. 147.

[110] *Cf. Idem.*

[111] *Cf. Ibid.*, & 43, pp. 148-149.

[112] *Cf. Ibid.*, & 44, p. 150.

[113] *Ibid.*, & 45, p. 151.

[114] *Cf. Idem.*

[115] *Ibid.*, & 45, p. 151.

[116] *Cf. Ibid.*, & 46, pp. 152-153.

[117] Antoni Marí nos ofrece el siguiente comentario a la caracterización kantiana del genio: "Según estos supuestos, el arte ya no es la concordancia de las facultades, sino que tiene un fundamento más profundo. Este fundamento no es la armonía de la subjetividad, sino la naturaleza que 'ofrece', 'favorece', 'protege' y 'conduce'. La palabra *naturaleza* no se refiere aquí al campo de aplicación de los métodos científicos, o, dicho en términos kantianos, al 'ser de las cosas determinado por las leyes universales'; ni tampoco se reduce a una forma sin contenido que puede gustar por sí misma y cuya apreciación sólo exige gusto. Esta naturaleza, que es el substrato de la figura del genio, es también una fuente viva que se oculta en el mismo instante en que surge; una luz capaz de revelar sin dejar ver nada; un magma informe que se formaliza en la obra de arte; y, finalmente, una fuerza, una energía eficaz que, sin embargo, permanece oculta a los ojos de quien se alimenta de ella". *Op. cit.*, p. 116.

[118] A este respecto, véase la interpretación de F. Martínez Marzoa quien escribe: la "[...] 'naturaleza' cuya presencia (o si se prefiere, cuyo ocultamiento) es la belleza [...] es la *physis* griega". "La 'Crítica del juicio' y la cuestión Grecia-Modernidad", en AA. VV., *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*, p. 157.

[119] Kant, *Crítica del juicio*, & 49, p. 158.

[120] *Cf. Ibid.*, p. 188.

[121] *Ibid.*, p. 190.

[122] *Cf. Ibid.*, & 49, p. 159.

[123] *Idem.*

[124] "[...] la idea estética rebasa todo concepto, porque crea la intuición de otra naturaleza que la que nos es dada: otra naturaleza cuyos fenómenos serían verdaderos acontecimientos espirituales, y los acontecimientos del espíritu, determinaciones naturales inmediatas. 'Da a pensar', obliga a pensar". G. Deleuze, *op. cit.*, pp. 174-175.

[125] *Cf.* Kant, *Crítica del juicio*, & 49, p. 159.

[126] *Idem.*

[127] "El lenguaje poético, pues, lleva la voluntad de decir al máximo; extiende la potencia expresiva de las ideas estéticas hasta el límite de decir algo con sentido [...] Esto se puede apreciar muy bien en la teoría kantiana del genio. El genio no copia las obras de la naturaleza, sino la fuerza formadora de ésta. Por eso lo que mejor define al genio para Kant es el poder creador del mismo, que se manifiesta en su poder de expresar ideas estéticas sin atenerse a ningún modelo externo, sino sirviéndose de la fuerza creadora del espíritu que se pone en juego en la relación libre de la imaginación y la razón". C. Flores Miguel, *op. cit.*, pp. 111-112.

[128] Kant, *Crítica del juicio*, & 48, p. 156.

[129] *Idem.*

[130] La capacidad del arte de representar bellamente aun a las cosas que no lo son naturalmente, conoce una excepción: las cosas que inspiran asco. "La excelencia del arte bello estriba precisamente en describir bellamente cosas que en la naturaleza son feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas muy bellamente como calamidades, y aun ser representadas en cuadros; sólo hay una clase de fealdad que no puede representarse en su naturalidad sin arruinar todo placer estético: la que inspira asco, puesto que en esta rara sensación, basada en la pura imaginación, se representa al objeto como si se impusiera al goce contra el cual nos rebelamos con fuerza, con lo cual en nuestra sensación desaparece la diferencia entre la representación artística del objeto y la naturaleza del objeto mismo, resultando imposible entonces que aquélla sea tenida por bella". *Ibid.*, & 48, pp. 156-157.

CAPÍTULO II

Hegel. La belleza: configuración artística de la verdad

> Aquí hay que considerar que el arte es llamado a revelar la verdad en la forma de configuración artística sensible.
>
> *Hegel*

La *Estética* de Hegel es resultado de la publicación del material de las lecciones sobre estética que el filósofo dio en repetidas ocasiones y en dos lugares distintos: en 1817 y 1818 en Heidelberg y en 1820-1821, 1823, 1826 y 1828-1829 en Berlín. El trabajo de recopilar y preparar el material corrió a cargo de su discípulo H. G. Hotho quien realizó dos ediciones; una en 1836-1838 y otra, considerada ya como definitiva, en 1842. Si revisamos las fechas de los cursos y consideramos que la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* —la obra que expone concentradamente el *sistema* filosófico hegeliano— fue publicada en 1817, entonces tenemos que estas lecciones sobre estética, ya desde su primera impartición, están dictadas desde *dentro* del sistema; ellas exponen el arte desde el sistema y, a la vez, despliegan el sistema desde el arte. Esta implicación de lo sistemático y de la reflexión sobre la creación artística la muestra Hegel desde el desarrollo del espíritu que no reposa hasta encontrarse y realizarse a sí mismo en el concepto. El despliegue histórico de la verdad en el arte y su penetración y transfiguración por el concepto una vez que el espíritu ha superado su aparición en lo que él no es propiamente, son las características de la tarea que Hegel realiza. Y dado que las lecciones despliegan esta problemática, esbozada tan sólo en la *Enciclopedia*, podemos afirmar que la *Estética*, a pesar de no ser revisada por el propio Hegel para su publicación, no deja de ser una obra suya. En la *Estética* encontramos desarrollada una filosofía del arte como primera

parte del cerrojo del espíritu absoluto: con el arte la idea en tanto espíritu inicia la recuperación de su ser en sí y para sí y la estética da cuenta conceptualmente de este proceso. En la estética la verdad intuitiva del arte queda transformada en la verdad conceptual de la filosofía.

La *Estética* de Hegel comparte con la *Crítica del juicio* de Kant el ser considerada un punto de inflexión en la historia moderna de la reflexión sobre el arte.[1] El mismo Heidegger valora a la reflexión estética de Hegel como la más comprensiva que se ha producido "por haber sido pensada desde la metafísica".[2] Tanto la obra de Kant como la de Hegel pueden ser vistas como diferentes versiones sobre el arte desde la perspectiva clásica y, al mismo tiempo, como aperturas para pensar el arte que asume su identidad desde carriles distintos a los clásicos. Con Kant y Hegel, a la vez que culmina un modo de pensar sobre el arte, se abren algunos senderos que siguiendo, es decir, intensificando o borrando algunas huellas dejadas por ellos, otros han recorrido para penetrar reflexivamente el fenómeno artístico. Esta penetración la han llevado a cabo tanto los filósofos; Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Lukács, Benjamin, Adorno; como los artistas atrapados, diría Lichtenberg, en la "pasión melancólica por las meditaciones de búho":[3] Novalis, August y Friedrich Schlegel, Hölderlin, Baudelaire, Rilke, Válery, Camus, Machado, Borges, Paz, Cardoza y Aragón: en todos ellos la reflexión estética serpentea iluminando los rasgos ontológicos, gnoseológicos, éticos y, por supuesto, artísticos de la obra de arte.

Como diferencias generales que frente a Kant definen el proyecto de reflexión estética de Hegel, mencionamos sólo las tres que nos parecen más importantes. En primer lugar, mientras Kant excluye la posibilidad de la ciencia sobre lo bello,[4] Hegel, como veremos, no sólo afirma esta posibilidad sino que incluso considera a su propia reflexión como la realización de la estética científico-filosófica. Sin embargo, es necesario recordar que ciencia, en este contexto, no significa lo mismo para Kant y Hegel. Para el autor de la *Crítica de la razón pura* ciencia es la determinación sintética *a priori* de los fenómenos; en cambio, para Hegel ciencia es la filosofía sistemática en tanto recogimiento de la idea en los conceptos. En segundo lugar, la crítica kantiana de lo bello se construye sobre la base de una analogía

entre arte y naturaleza, en donde el proceso creador de ésta se constituye en modelo determinante para aquél; en cambio, para Hegel, por un lado, la relación entre la naturaleza y el arte es, en cierto sentido, excluyente y, por otro, la belleza natural es considerada como aprehendida desde la belleza artística. La tercera diferencia importante es que mientras la reflexión kantiana parte de las determinaciones subjetivas del gusto y sólo después se su-ponen estas mismas determinaciones en los objetos (naturales y artísticos), Hegel construye una estética del contenido: a él le interesa destacar lo que aparece sensiblemente bajo la forma artística.[5] A partir de estas características que, frente a Kant, distinguen a la estética hegeliana, nosotros tratamos de exponerla reflexivamente como una conceptualización del arte que descubre en éste ser un lugar privilegiado, pero no absoluto, de manifestación de la verdad.

El sistema y la filosofía del arte

La *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* viene a cerrar el círculo de las pretensiones sistemáticas de Hegel, presentes ya desde su obra fundamental: la *Fenomenología del espíritu*. En la *Enciclopedia*, el desarrollo del pensar sistemático va acompañado de la conciencia de sí mismo: el pensamiento se estructura como aprehensión conceptual de la totalidad objetiva a la vez que devela la constitución de ésta como idéntica al concepto. En el sistema, el concepto se revela como la verdadera identidad entre el objeto y el sujeto, entre el ser y el pensar.

El pensamiento es lo que distingue al hombre de los animales y, por lo tanto, lo humano propiamente dicho es realización del pensamiento. Éste tiene aquí un sentido amplio: designa la esencia y la realidad humanas; lo que el hombre hace, siente, quiere y, por supuesto, piensa, son modos de manifestación de su esencia: el hombre objetiva lo que es. Lo humano que se realiza es aprehendido por la conciencia primeramente bajo la forma de sentimientos, intuiciones y representaciones. A través de éstos, el hombre se instala conscientemente en el mundo que él mismo ha realizado y en el cual se determina como tal. Por medio de la reflexión y el razonamiento, las primeras formas del pensamiento se elevan y se transforman en conocimiento conceptual: en filosofía. En sentido general, la filosofía es la "*con-*

templación pensante de los objetos", es decir, la reflexión creadora de conceptos a partir de la objetivación de lo humano y de las representaciones que la conciencia forma primeramente.[6] Así, en la filosofía, la esencia que actúa en todo lo humano, asume la forma del pensamiento conceptual. Sobre la realidad objetivada y representada por el ser, cuya esencia es el pensamiento, se ejerce, en un primer momento, la tarea filosófica. La filosofía es el trabajo reflexivo formador de conceptos en los cuales la realidad producida y representada por el hombre se convierte en realidad para sí misma; la filosofía se asume como la conciencia de lo que el hombre es y hace e inclusive de aquello a partir de y frente a lo cual ejerce su trabajo realizador, o sea, la naturaleza.

El pensamiento filosófico establece como su contenido lo producido por la conciencia como objetivación adecuada y necesaria de ella y, además, la labor en que ella misma interioriza, representándosela, esa misma realidad para conocerla y, a la vez, conocerse.[7] El contenido de la filosofía es toda la realidad efectiva, la que se manifiesta de acuerdo a la esencia, porque la filosofía es esta misma realidad transformada en conceptos: éstos muestran la constitución necesaria de lo real y prueban la esencia y los caracteres de los objetos.[8] En la medida en que esto logre ensamblarse a tal grado que muestre la totalidad determinada como unidad, se construye el sistema de la filosofía. En la base de esta pretensión se encuentra la consideración de que el hombre es expresión privilegiada de aquello que constituye la esencia de toda la realidad: la idea. Ésta es, en Hegel, la esencia única, que poniéndose a sí misma como ser primero se objetiva exteriorizándose a sí misma para existir como naturaleza, es decir, como otra sin dejar de ser ella misma y, después, desde el hombre y mediante éste realiza objetiva y subjetivamente su existencia; la idea se desnaturaliza y, en tanto espíritu, lleva a cabo un dramático y apasionado proceso de recuperación concreta de sí misma que culmina en las tres fases superiores del espíritu: arte, religión y filosofía.

Asumida como culminación de este proceso, Hegel considera a su propia filosofía como la aprehensión conceptual definitiva de la realidad, logrando así realizar una aspiración que acompaña a algunos movimientos que, a pesar de su diferencia, son fundadores definitivos de la modernidad, tales como el enciclopedismo ilustrado

(D'Alambert, Diderot) y el enciclopedismo romántico (Novalis).[9] Para Hegel, la conceptualización sistemática de la realidad hace de la filosofía una ciencia.

> El pensamiento libre y verdadero es en sí mismo *concreto* y de este modo es él idea y, en su total universalidad, *la* idea o *lo* absoluto. La ciencia de éste es esencialmente *sistema*, porque lo verdadero sólo es desarrollándose dentro de sí como *concreto* y tomándose y reteniéndose [todo] junto en unidad, es decir, sólo es como *totalidad*; y solamente mediante la diversificación y determinación de sus distinciones puede ser la necesidad de ellas y la libertad del todo.[10]

El sistema en Hegel es el recogimiento conceptual del desarrollo concreto de la idea. Este desarrollo acontece en la naturaleza y en el espíritu de tal modo que la filosofía, al llevar a la forma del concepto lo que constituye el desenvolvimiento concreto de lo verdadero, se alza como sistema científico, es decir, como un conocimiento que penetra y descubre absolutamente la determinación de la unidad mediante las relaciones que conforman la totalidad concreta de lo real.

En esta consideración del aspecto sistemático de la filosofía Hegel también se distancia de Kant. Para éste, la *Crítica del juicio* venía a representar, después del abismo entre el dominio de la naturaleza y el dominio de la libertad, la posibilidad, sustentada por la propia crítica de la razón, de pensar la totalidad de lo real como unidad. Esta unidad es su-puesta por el sujeto mismo, es decir, la unidad de la estructura de la razón subjetiva es trasladada a la realidad *como si* fuera la constitución de ésta. La unidad de lo real es la unidad que realiza, su-poniéndola, el sujeto trascendental y, por lo mismo, la unidad en sí de lo real es inaccesible para las facultades cognoscitivas del sujeto. Éste, con su juicio, determina o reflexiona lo que se aparece en él y, por su propia naturaleza, no puede ir cognoscitiva o reflexivamente más allá de sí mismo: en la realización de su poder determinante o reflexivo lo que se impone y se revela es su propia constitución. Sin embargo, dice Kant, podemos imaginar la existencia de un intelecto arquetípico (*intellectus archetypus*) o intuitivo para el cual sí sería posible penetrar en la unidad en sí de lo real: este intelecto aprehendería inmediatamente la totalidad y desde ella iría a lo particular.[11]

Frente a esto, el sistema de Hegel puede ser caracterizado por la pretensión de mostrar que lo que para Kant es sólo posibilidad de un

intelecto intuitivo imaginado como posible, en realidad es una posibilidad presente en la propia razón; que el pensamiento humano puede acceder y concebir a la unidad esencial de lo real en tanto él mismo es expresión de esa unidad esencial. Las determinaciones particulares de lo real son determinaciones de una misma esencia universal que en ellas se despliega y en su saber acerca de ellas se recupera. Esta recuperación, cuando es total, configura el saber absoluto, el cual, por tanto, no es accesible como inicio (del todo o las partes) sino en el mostrar concretamente que las distintas partes son expresión y, a la vez, configuración necesaria de una esencia que desde sí misma, es decir, libremente, se desenvuelve, se extraña y se recupera para encontrarse plenamente a sí misma. Este proceso es al que la conciencia accede concibiéndolo y constituyéndose a sí misma en él: cuando la conceptualización coincide absolutamente con lo que el proceso es, entonces la conciencia es propiamente científica y su saber es sistemático. El conocimiento de la totalidad como unidad concreta no es inmediato sino resultado de una serie de mediaciones constitutivas y cognoscitivas en las que la conciencia misma se revela como despliegue y recuperación de la idea en sí y para sí, o sea, como espíritu. Lo que para Kant sólo era posible como penetración intuitiva del todo para pasar después a las partes, en Hegel se asume como el proceso inverso que de lo más abstracto pasa a lo concreto realizando y asumiendo sus propias determinaciones hasta llegar a constituirse en la unidad concreta como identidad absoluta de ser y pensamiento.

La idea pura, la idea en su ser fuera de sí como naturaleza y la idea como proceso recuperador de sí y para sí constituyen las tres grandes partes en que Hegel divide su exposición científico-sistemática. Esta es la división del sistema hegeliano: la lógica como ciencia de la idea en sí y para sí, la filosofía de la naturaleza como ciencia de la idea en su ser-otro, exterior a sí misma, y la filosofía del espíritu como ciencia de la idea que, después de su exteriorización en la naturaleza, se recoge a sí misma, o sea, la ciencia de la idea que, después del viaje de formación, retorna a sí misma desde su ser-otro.[12] "La lógica es la ciencia *de la idea pura*, esto es, de la idea en el elemento abstracto del pensar".[13] La idea, que es la esencia única que se desarrolla y diversifica en la totalidad concreta de la realidad efectiva, se concibe en la lógica como "la forma absoluta de la verdad":[14] como la identidad

de las categorías del pensar con las categorías del ser. "Por consiguiente, la lógica coincide con la metafísica, la ciencia de las *cosas* plasmadas en *pensamientos* los cuales fueron tenidos por válidos para expresar las *determinaciones esenciales* de las *cosas*".[15] La objetivación y conceptualización de la idea como mero pensamiento es, para Hegel, la forma última de aprehensión de la verdad. En la lógica, la idea misma, en tanto puro pensamiento, aprehende las determinaciones de su ser. Sin embargo, por su propio desarrollo, la idea sale de su identidad lógico-metafísica y asume en la naturaleza una primera forma de existencia.

> La naturaleza ha resultado como la idea en la forma del *ser-otro*. Ya que la *idea* es así como lo negativo de sí misma o es *exterior a sí* [resulta] por tanto [que] la naturaleza no es sólo relativamente exterior frente a esta idea [...] sino [...] la *exterioridad* constituye la determinación en que está la idea como naturaleza.[16]

La existencia natural de la idea establece que para la filosofía de la naturaleza no hay nada más por conocer que la idea determinada por la exterioridad. Ahora bien, siguiendo una vez más su propio movimiento de desarrollo, la idea consuma su existencia natural y, a la vez, produce su otra forma de existencia: el espíritu. Éste va a constituir el lento y dramático proceso de regreso y recuperación de la idea por sí misma. El viaje del espíritu, como veremos, no es gratuito ni absurdo: la idea retorna a sí con una mayor riqueza —encontrada en ella misma— que con la que partió.

El estar consigo misma, la salida de sí y el retorno a sí misma de la idea realizada plenamente son los círculos determinados que, enlazándose, forman el círculo de círculos que conforma la enciclopedia filosófica.

> Cada parte de la filosofía es un todo filosófico, un círculo que se cierra en sí mismo, pero la idea filosófica se contiene allí [en las partes] bajo una determinidad particular o elemento. Y porque el círculo particular es en sí mismo totalidad, rompe también los límites de su elemento y funda una esfera ulterior. Por ello se presenta la totalidad como un círculo de círculos cada uno de los cuales es un momento necesario, de tal manera que el sistema de sus elementos propios constituye la idea, la cual aparece también de este modo en cada círculo singular.[17]

La presencia de la idea en cada uno de los círculos particulares determina la idealidad de éstos y, al mismo tiempo, el entrelazamiento necesario de los mismos. De esta necesidad constitutiva de los círculos y, por tanto, del todo, es de la que se debe dar cuenta en la filosofía que ha dejado superadas sus aspiraciones al saber y se ha convertido en saber concreto, es decir, la filosofía que ha logrado constituirse en conocimiento sistemático de la unidad esencial desarrollada en la totalidad de la realidad efectiva. Por esto, Hegel consideraba inseparable el filosofar de la cientificidad: la filosofía, al mostrar en el concepto la constitución en sí misma racional de lo objetivo, se levanta como reflexión científica.[18] El pensamiento filosófico-sistemático muestra en su reflexión conceptual la necesidad inmanente de las determinaciones particulares de la idea y, dado que estas determinaciones acontecen desde y por la idea misma, demuestra también la libertad constitutiva de ésta. El pensamiento filosófico construye los conceptos en los que aparecen la necesidad y la libertad verdaderamente presentes en la totalidad de los círculos de la idea.

> Así, sólo la filosofía en conjunto es el conocimiento del universo como *una* totalidad orgánica que se desarrolla a partir de su propio concepto, y en su necesidad que se refiere a sí misma se separa de sí para formar un todo y se cierra sobre sí como *un* mundo de verdad.[19]

La idea —en sí y para sí, en la naturaleza y en el espíritu— para mantener a y mantenerse en sus determinaciones, circula sobre sí misma y, a la vez, circula conectando a sus determinaciones dando lugar al movimiento necesario de la totalidad. El círculo del recogimiento creador y reflexivo de la idea es el espíritu.

El inicio del círculo del espíritu supone el resultado del círculo de la naturaleza; supone a la vida y, más concretamente, la vida humana. Desde ésta surge y se desarrolla el espíritu que en su conjunto superará la exteriorización de la idea en la naturaleza. En el espíritu la idea se desdobla en sujeto y objeto y, por lo mismo, se define como movimiento objetivador y, a la vez, recuperador de sí mismo en la conciencia del sujeto. Lo que posibilita que la idea tome posesión de su propio manifestarse espiritual es la libertad: por su propio movimiento el espíritu *niega* sus propias configuraciones en las que, sin dejar de ser necesarias, él no se reconoce absolutamente en su identidad de suje-

to y objeto. En su proceso para conseguir esta identidad el espíritu se determina como universalidad manifiesta en lo particular de tal modo que *toda* la realidad humana efectiva es expresión de lo espiritual.[20] En el espíritu, la idea se manifiesta como realidad de lo humano y en la captación de ésta el espíritu es la posesión en sí y para sí de la idea. En la aprehensión de sus determinaciones finitas el espíritu se supera a sí mismo constituyéndose como la verdad consciente de esas mismas determinaciones. El espíritu mismo coloca su finitud real y la trasciende convirtiéndose en objeto de su saber. Este proceso culmina sólo cuando el espíritu absolutiza la identidad entre su realización y el saber de sí mismo mediante ella: el espíritu absoluto es comunidad de su realidad y de su saber de sí.[21]

Creando y reflejando al mundo histórico, el espíritu se manifiesta y se posesiona de sí mismo y esta posesión no culmina mientras todo el proceso no quede recogido en el concepto que mostrará la verdad de todo el movimiento. "El revelar en el concepto es creación del mundo como del ser suyo, en el cual se da la *afirmación* y *verdad* de su libertad".[22] En este sentido, Hegel considera que los esfuerzos de toda la cultura humana, en tanto ésta es manifestación del espíritu, están encaminados a lograr que el espíritu se posesione absolutamente de sí mismo. La historia del mundo es el impulso en que el espíritu se manifiesta y se recoge. Y el recogimiento absoluto de la idea se intuye en el arte, se representa en la religión y se piensa en la filosofía; a ésta le toca comprenderlo en su elemento propio: el concepto.

> El conocimiento del espíritu es el más concreto y, por tanto, el más elevado y difícil. *Conócete a ti mismo*, este precepto absoluto, ni en sí mismo ni allí donde históricamente fue pronunciado, tiene el significado de un mero *autoconocimiento* según las aptitudes *particulares* del individuo, su carácter, inclinaciones o debilidades, sino que su significado es el conocimiento de lo verdadero del ser humano, así como de lo verdadero en y para sí, o sea de la *esencia* misma como espíritu.[23]

El espíritu es el conjunto de actividades, creaciones, instituciones, representaciones, reflexiones por las que el hombre instaura y da cuenta de un mundo. Es decir, el espíritu es, fundamentalmente, actividad y reflexión. En él, la idea, después de su extrañamiento en la naturaleza, se recupera en tanto se realiza y se recuerda aprehendiéndose.

El recogerse de la idea como desarrollo espiritual se da gradualmente: primero, como espíritu subjetivo, accede a la posesión libre de sí mismo; luego, como espíritu objetivo, su propia actividad libre, o sea, la realidad del mundo construido por él y desde él, se le presenta como necesaria y, por último, como espíritu absoluto capta su verdad, es decir, la "unidad *que dentro de él está-siendo en sí y para sí* y que está produciéndose eternamente",[24] bajo tres formas distintas: el arte, la religión y la filosofía. Para Hegel, el arte comparte con la religión y la filosofía un mismo contenido: "lo verdadero como el objeto absoluto de la conciencia [...]".[25] Su diferencia radica en que el mismo contenido se capta bajo tres formas distintas.

> La *primera* forma de esta captación es un saber *inmediato* y por ello *sensible*, un saber en la forma y figura de lo sensible y objetivo mismo, en el cual lo absoluto llega a la intuición y al sentimiento. La *segunda* forma es la conciencia *representativa*; la *tercera*, en fin, el *pensar libre* del espíritu absoluto.[26]

El arte, la religión y la filosofía son las tres formas en que la verdad del espíritu es llevada a la conciencia: en el arte la verdad aparece sensiblemente y es referida a la intuición, en la religión esa misma verdad es representada y, por último, en la filosofía, como ciencia o saber absoluto, la verdad es pensada conceptualmente. El arte, bajo una figura sensible, presenta a la verdad y ésta puede ser captada intuitivamente por la conciencia. En él, lo espiritual aparece en lo sensible de tal modo que éste adquiere un significado mucho más profundo que su mera materialidad.[27] En las figuras artísticas, la verdad, o sea, la idea, aparece como belleza; en ellas todavía no se alcanza la idea pura —lógica— pero en su sensibilidad se ha dejado ya muy atrás la exteriorización natural de la idea.

La *Estética* de Hegel es el desarrollo, desde el sistema, de la primera forma en que se manifiesta la idea en tanto verdad para sí misma.[28] El punto de partida es la delimitación, no arbitraria sino necesaria desde el sistema, del concepto mismo de estética. Así, para su reflexión sobre el arte como la forma sensible en que la idea arriba a la posesión de su verdad, Hegel mantiene el nombre tradicional de estética, entendiendo por tal la reflexión filosófica sobre el *reino de lo bello*, o sea, sobre el arte bello. Para Hegel, estética significa exclusivamente *filosofía de las bellas artes*.[29] La *Estética* hegeliana se da a la

tarea de mostrar conceptualmente, en tanto filosofía, la verdad que aparece sensiblemente en el arte. Amparado en un enorme conocimiento sobre la historia del arte y sobre el arte de su tiempo, Hegel nos brinda —dejando muy atrás la fatuidad de la mera erudición— una reflexión filosófica en la que se muestra cómo en el arte aparece y se recoge, bajo una forma sensible-bella, un contenido verdadero.

La delimitación hegeliana de la estética a filosofía de las bellas artes implica que en ella se concibe la existencia de lo bello fundamentalmente en lo cultural, o sea en lo espiritual y no en lo natural. En la naturaleza, la belleza existe bajo la forma de la exterioridad; no se manifiesta como creación libre del espíritu humano, por tanto, la belleza natural es considerada, por una parte, como extrañamiento de lo bello y, por otra parte, como percibida sólo desde la belleza artística. Aquí la naturaleza ya no es puesta como modelo para producir la belleza en el arte.[30] Para Hegel, lo bello en el arte es superior a lo bello en la naturaleza debido a su origen exclusivamente espiritual, mismo que lo hace propicio para la reflexión.

> Así, la belleza artística es belleza *nacida* (*geborene*) *del espíritu* y *reflejada* (*wiedergeborene*) por él, y cuanto más elevado aparece el espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos, superior es también la belleza del arte frente a la de la naturaleza.[31]

Lo bello artístico es superior a lo bello natural porque en aquél, en tanto nacido del espíritu, está presente la libertad. La belleza artística es creación y manifestación sensible del espíritu; éste, desde sus propias determinaciones, se incorpora a la obra de arte como una primera forma de posesionarse de sí mismo. La presencia de la libertad en la belleza artística hace que su diferencia respecto a la belleza natural no sea meramente relativa; la exteriorización de la belleza en la naturaleza queda superada por la belleza artística porque ésta, en tanto espiritual, es la recuperación sensible de la verdad misma, o sea, de la idea. La verdad de la belleza artística consiste en que ella es la primera forma en que el desenvolvimiento del espíritu se recoge: lo que se ha desarrollado como mundo humano se manifiesta bajo una forma que destaca su esencia.

> La *superioridad* (*Das Höhere*) del espíritu y su belleza artística frente a la naturaleza no es, empero, algo relativo, sino que el espíritu es ante todo lo *verdadero*, que en sí todo lo abarca, de modo que todo lo bello es verdaderamente bello en cuanto participa de esta superioridad y es generada por ella. En este sentido lo bello natural aparece únicamente como un reflejo de la belleza que pertenece al espíritu [...][32]

Lo verdadero del espíritu radica en que en él acontece el despliegue recuperador de la idea misma. Así, la diferencia entre la belleza natural y la artística es una diferencia de carácter ontológico: mientras la belleza artística es, en su ser, verdadera, la belleza natural queda degradada a un mero reflejo de aquélla. El arte es manifestación de la verdadera belleza porque ésta es un momento de la verdad. Surgido y reflexionado desde el espíritu, el arte es la consumación de la belleza en su ser propio; la belleza artística es la belleza verdadera porque en ella lo que aparece es la idea, es decir, la esencia única que se desarrolla y diversifica en toda la realidad efectiva.

Por otra parte, el arte, como actividad espiritual y como obra dirigida al espíritu, se caracteriza por la libertad: en ésta reside su verdad en tanto cumple la tarea de expresar la idea ya que su contenido nos hace acceder a la verdad como comprensión del espíritu. La idea es la verdad porque ella es aquello por lo cual todo es; ella es la que desde sus propias determinaciones existe como naturaleza y como espíritu. El espíritu es lo verdadero, sobre todo el espíritu absoluto, porque en él acontece el acceso de la verdad a la conciencia; este acceso es intuitivo en el arte, representativo en la religión y conceptual en la filosofía.

El arte, junto a la religión y la filosofía, tiene el destino de manifestar la verdad subsistente y presente en todo lo que es; la obra de arte es la manifestación sensible de la idea de tal modo que en ella se empieza a conciliar la brecha entre la realidad finita y la infinitud libre del pensamiento conceptual.[33] En la realidad finita y sensible de la obra de arte se contiene una verdad espiritual a la cual, comúnmente, se accede de manera intuitiva; sin embargo, para develarla y mostrarla como tal, es necesario el concepto, o sea, la estética o filosofía del arte. Las obras de arte son siempre fenómenos sensibles, pero, en tanto creadas libremente, su sensibilidad está cargada de espíritu. Por esto, el espíritu, al comportarse según su naturaleza esencial

que es el pensamiento, puede penetrar y reconocerse en las obras de arte. Este reconocimiento implica la reflexión en la cual el propio espíritu, en tanto pensamiento, se encuentra con su propio concepto en lo que no es propiamente él, pero que tampoco es la carencia total de él, sino una creación libre en la cual el espíritu se sensibiliza: la obra de arte. El reconocimiento del pensamiento en lo que no es propiamente él significa que para llevar a la obra de arte al develamiento conceptual de la verdad contenida en ella bajo la forma sensible es necesaria la estética.[34] Las obras de arte no son pensamiento puro, sino espíritu alienado en lo sensible y el poder del espíritu pensante no radica en captarse sólo a sí mismo sino también en el reconocerse en su extrañamiento en lo sensible. El espíritu se aprehende en lo otro transformando su apariencia sensible en pensamientos, logrando así su completa identificación.[35] La estética es, pues, la comprensión del espíritu sensible desde el espíritu pensante y, a la vez, la transformación de aquél en éste.

El espíritu, que en cuanto actividad crea las obras de arte, tiene, al mismo tiempo, el poder, en cuanto contemplación pensante, de penetrar en el ser suyo en lo otro y recuperarse mediante el hacer verdaderamente suyas a las obras de arte en la reflexión. La estética es filosofía ya que crea el concepto de lo que aparece sensiblemente en el arte.[36] Y aquí también tenemos una diferencia importante frente a Kant. Para éste la obra de arte da qué pensar pero, por mucho que la reflexión penetre en ella, nunca conseguirá determinar el concepto que le corresponde. Hegel, en cambio, plantea a la reflexión filosófica como la develadora absoluta del contenido de verdad presente en la forma sensible. Para él, la belleza presente en el arte y referida a la intuición sólo se muestra como verdadera cuando es develada por el concepto: el arte se eleva a verdad en la estética; la verdad de lo sensible se manifiesta en su reflexión filosófico-conceptual. Para Hegel, el acceso artístico-intuitivo a la verdad no consuma la absoluta recuperación de ésta; es necesario el paso ulterior del concepto. Sólo en los conceptos filosóficos la verdad alcanza su completa recuperación; en ellos lo verdadero, la forma en que la verdad se manifiesta, se identifica absolutamente con la idea. En la estética, el espíritu artístico se eleva a ciencia y, por tanto, ella es la consumación reflexiva de la creación artística y, a la vez, la confirmación de que la verdad

no se agota en el arte sino que éste, en tanto manifestación sensible de la idea, se ve superado por la religión y, sobre todo, por la filosofía. Para mostrar esto la estética tiene que determinar cómo, en el arte, la verdad se manifiesta como belleza.

El arte como manifestación sensible de la idea

Manifestación significa el aparecer mismo de lo que fundamentalmente es; su presencia en lo real. En el arte la idea aparece en sí y para sí bajo una forma sensible, bella.[37] La apariencia no significa lo que no es: una mera ilusión, al contrario, en el aparecer se determina la esencia como existencia presente. Para Hegel, la esencia debe aparecer: ella es lo que existe en tanto fenómeno.[38] La esencia no es comprendida como trascendente a la apariencia fenoménica, sino como aquello que se manifiesta *en* ésta. El fenómeno es la forma real en que la esencia existe. A partir de este concepto de fenómeno, el arte ya no es puesto como ilusorio frente al mundo de la realidad empírica sino como una forma en la que la verdad misma se presenta. La verdad del arte reside en que en él aparece sensiblemente la idea.

> El arte libera el verdadero contenido de los fenómenos de su apariencia e ilusión de este mundo caduco y transitorio y les concede una realidad más elevada, nacida del espíritu. Así, los fenómenos del arte, frente a la realidad común, lejos de ser simple apariencia deben atribuirse a una realidad más alta y a una existencia más verdadera.[39]

En la apariencia artística se lleva a cabo una transfiguración que aclara la verdad de los fenómenos del mundo empírico.[40] La verdad artística destaca, permitiéndoles que aparezcan sensiblemente, las fuerzas reales de la existencia. En esta aparición se manifiesta el contenido verdadero del mundo. La verdad manifiesta sensiblemente en el arte prolonga al mundo empírico haciendo aparecer lo esencial de éste y remitiéndolo a un contenido espiritual.[41] El arte no imita a lo real empírico, lo transfigura despojándolo de su contingencia y presentándolo en su verdadera realidad. El arte es verdadero porque su forma peculiar de manifestar la presencia de la idea no es correspondencia con la mera realidad empírica en tanto tal, sino adecuación con la idea que subsiste a través de su propio desarrollo como espíritu.

La obra de arte es el fenómeno que tiene el poder de reunir lo sensible y lo espiritual; de hacer aparecer bellamente a la verdad. Lo espiritual es el contenido, la idea que aparece en una "configuración artística sensible", es decir, bajo una forma determinada.[42] Ambos aspectos son imprescindibles para poder considerar a la obra de arte como particularización de la verdad, es decir, para poder captar a la belleza presente en la obra de arte como un momento de recuperación de la idea. La obra de arte es la reunión de lo sensible y lo espiritual en tanto en ella la verdad aparece como belleza. "La belleza [...] es [...] la idea absoluta en su apariencia, conforme a sí misma".[43]

Lo ideal y la belleza artística

La belleza, como presencia de la idea en la obra de arte, es un modo de aparición de la verdad. Sin embargo, la afirmación escueta no es suficiente; por lo tanto, necesitamos la respuesta a la pregunta ¿cómo se da el proceso de manifestación de la idea como belleza y por qué ésta es considerada como un momento de la verdad?

La idea en su apariencia de belleza artística no es la idea pura —ésta es, como dice Hegel, objeto de una lógica metafísica—, sino la idea transformada en real unidad de lo sensible y lo espiritual en la obra de arte.

> En consecuencia, *la idea como tal* es por tanto lo verdadero en sí y para sí, pero lo verdadero sólo según su universalidad aún no objetivada; la idea como lo bello artístico es, sin embargo, la idea con la más precisa determinación de ser en sí realidad esencialmente individual, así como una configuración individual de la realidad con la determinación de dejar aparecer la idea esencial en sí. Según esto, queda ya expresada la exigencia de que la idea y su configuración como concreta realidad han de devenir por completo adecuadas entre sí. Concebida así, la idea como realidad configurada de acuerdo a su concepto es lo *ideal*.[44]

Lo ideal es la realidad concreta de la idea presente bajo la forma artística; es la idea devenida real en la belleza artística. Y la obra de arte es el fenómeno que permite intuir, desde su propia forma, la presencia de la idea. Su carácter de ideal radica en que en ella la presencia de la idea acontece de acuerdo a su concepto. Así, para responder a

la pregunta hecha más arriba es necesario mostrar el eslabonamiento que, de acuerdo con Hegel, existe entre el concepto, la idea y lo ideal.

La naturaleza del concepto consiste en la "unidad ideal" de sus propias determinaciones: lo universal, lo particular y lo singular. Esta unidad de los tres momentos determinados en su "real diferencia" es el concepto subjetivo. Y, por su propia diferencia constitutiva, el concepto se ve impelido a no permanecer estático. El movimiento del concepto permanece en sí mismo en tanto su universalidad, uniéndose consigo mismo en su particularidad, se singulariza. En esta actividad desde sí mismo el concepto se objetiva. Por su propio movimiento el concepto se da existencia y realidad. Así, el concepto revela su unidad ideal en su propia objetivación. Y la objetivación del concepto de acuerdo a su unidad subjetiva constituye la totalidad. "De este modo el concepto es la real y verdadera totalidad."[45] El concepto constituye a la totalidad en la medida en que en él, por su unidad concreta de universalidad, singularidad y particularidad y por su propio poder de objetivación de acuerdo con sus determinaciones constitutivas, están contenidas todas las posibilidades de ser de la totalidad. Entre el concepto y la totalidad existe una relación semejante a la que existe entre la semilla y el árbol.[46] La totalidad de la objetivación del concepto de acuerdo a su subjetividad lo lleva a presentarse como idea: ésta es la unidad de la subjetividad y la objetividad del concepto. La idea es la prolongación del concepto en tanto el mismo impulso de éste lo lleva a constituirse en aquélla; "[...] la idea en general no es nada más que el concepto, la realidad del concepto y la unidad de ambos".[47] La idea no es esencialmente diferente del concepto; éste es el movimiento constituyente de aquélla y, por lo tanto, está presente en ella acompañándola en sus determinaciones existenciales; por esto, para Hegel, pensar filosóficamente significa formar conceptos en los que se reconoce la presencia del concepto en lo real: en el concepto se expresa la identidad de ser y pensar, es decir, la adecuación absoluta entre el ser de la idea y el pensamiento sobre sus determinaciones.

La idea es la unidad concreta de las posibilidades del concepto y de su realización. En ella las posibilidades y su objetivación se unifican en su totalidad: en la idea está todo lo que es y todo lo que es posible de ser. La idea como totalidad es la realización coincidente

y en movimiento, es decir, realizándose continuamente, de la unidad mediada de lo subjetivo y lo objetivo del concepto. "En consecuencia [...] la idea es la verdad y toda la verdad".[48] Para Hegel, la idea es la verdad porque ella constituye la posibilidad de ser de todo lo existente; ella es la que posibilita y al mismo tiempo aparece en todo lo que es. La idea es la verdad de todo porque es unidad esencial de la posibilidad y la realidad y, en tanto no se puede realizar más que lo posible, ella es también el fundamento de la necesidad de todo.

> Todo existente tiene por eso entonces la verdad en cuanto es una existencia de la idea. Porque la idea es sólo realidad verdadera [...] Así pues, sólo la realidad según el concepto es una verdadera realidad, y verdadera, en efecto, porque la idea misma accede en ella a la existencia.[49]

El acceso de la idea a la existencia —su aparecer bajo una forma que destaca su ser— y la configuración de lo existente de acuerdo con el concepto es lo ideal, o sea, la idea devenida real: lo ideal es una forma concreta acorde con la universalidad del contenido.

> La idea en sí concreta [...] lleva en sí misma el principio de su modo de aparecer y es por eso su propia y libre configuración. Sólo así la idea verdaderamente concreta produce la forma auténtica, y esta armonía entre ambas es lo ideal.[50]

Del mismo modo que por su propio movimiento el concepto unifica su subjetividad constitutiva en unidad diferenciada, la objetivación de ésta, deviniendo idea e incorporando el movimiento aquél, se empuja a sí misma a su realización. Por su propia actividad, la esencia de todo deviene realidad acorde con ella misma. Y la armonía entre la idea y su forma es la que en distintos grados se manifiesta en la obra de arte. Ésta es, como desarrollaremos más adelante, verdadera y bella a la vez: verdadera porque en ella aparece la idea y bella por la forma en que aparece. Para que esto suceda es necesario que la idea misma sea bella y que su configuración acontezca como ideal.

Para Hegel lo bello es la idea de lo bello y, por lo tanto, para captarlo es necesario percibirlo como idea bajo una forma determinada, o sea, como ideal.[51] La belleza en sí es la idea independientemente de su aparición bajo una forma concreta; en este sentido, y sólo en

este sentido, la belleza se identifica totalmente con la verdad, es decir, con la esencia por la cual todo es: "[...] la belleza es idea, de modo que belleza y verdad son, por una parte, lo mismo".[52]

Esta identidad de verdad y belleza se mantiene sólo en tanto ambas permanecen como idea. La diferencia se manifiesta en lo ideal; en la aparición de la idea bajo una forma determinada, o sea, cuando en su existencia exterior la idea es para la conciencia que la capta como bella. En esta aparición inmediata la identidad de verdad y belleza no es evidente, ella se manifiesta sólo cuando el pensar descubre, en el concepto, la presencia de la idea en la forma sensible. De este modo, la identidad de verdad y belleza presente en la idea se diferencia primero en lo ideal a favor de la belleza y después, en la reflexión estética, a favor de la verdad. En la obra de arte, la idea accede a la existencia fenoménica como belleza, sin embargo, la existencia bella de la idea no consuma su aprehensión absoluta; para alcanzar ésta es necesaria la filosofía que, como estética, traslada la presencia bella de la idea en la obra de arte a la forma verdadera más alta, o sea, al concepto. Así, los conceptos de la estética muestran el reconocimiento de sí mismo del espíritu pensante en el espíritu sensible.

La exteriorización de la idea, su determinación como existente real acontece como "objetividad natural y espiritual". En la medida en que estas objetivaciones se dan bajo ciertas formas, la idea se manifiesta como bella. Así, lo "bello se determina [...] como la apariencia sensible de la idea".[53] Sin embargo, en la medida en que la naturaleza es la idea en su ser fuera de sí, la objetividad natural de la idea es una manifestación de la belleza fuera de sí, es decir, la belleza natural no es bella en sí misma; no es manifestación de la verdadera belleza en que la idea se presenta para ella misma en tanto inicio de su recuperación absoluta. Veamos con cierto detenimiento el concepto de lo bello como apariencia sensible de la idea.

La manifestación bella de la naturaleza es posible cuando en ésta la idea deja su hundimiento en la pura materialidad sensible y, mediante su determinación en cuerpos particulares, aparece como vida. La vida es, para Hegel, la idea como natural. Y su captación como belleza requiere de la belleza espiritual: la belleza fuera de sí de la naturaleza sólo es contemplable desde la belleza para sí del espíritu.

> Como la idea sensiblemente objetiva, lo viviente en la naturaleza es por cierto *bello*, en tanto lo verdadero, la idea, en su forma natural más directa existe como vida, inmediatamente, en una singular realidad adecuada. Sin embargo, sólo a causa de esta inmediatez sensible lo bello natural viviente ni es bello *para sí mismo* ni es *por sí mismo* como bello *producido* a causa de la apariencia bella. La belleza natural es sólo bella para otros, es decir, *para nosotros*, para la *conciencia* que capta la belleza.[54]

La objetivación natural de la idea carece de la determinación subjetiva; ésta es propia del espíritu, por lo tanto sólo la belleza artístico-espiritual es configuración sensible de la idea y captación de ésta por la conciencia. El carácter bello de la naturaleza es indirecto porque su captación requiere ser hecha desde la belleza artístico-espiritual. La belleza artístico-espiritual forma nuestra capacidad para percibir la belleza de la naturaleza y, en este sentido, ésta es un reflejo de aquélla.[55] Sólo formados en la belleza ontológicamente verdadera es posible percibir la belleza presente en la naturaleza y ésta sólo se revela en el estado de ánimo de aquel que la contempla.[56]

Lo bello como manifestación sensible de la idea acontece propiamente en el ámbito del arte. Sólo en éste se realiza plenamente el concepto de lo bello como aparición sensible de la idea. La obra de arte es lo ideal en su ser para sí. Lo ideal es la idea hecha realidad; en la forma natural de esta realidad la idea se extraña a sí misma, en cambio, en la realidad espiritual la idea sale de su extrañamiento y crea a lo ideal como una forma de realización y reconocimiento propios.

La forma artística de creación y recogimiento de la idea deja atrás tanto la sensibilidad meramente natural como la realidad empírica en que ordinariamente transcurre la vida del hombre, o sea, la realidad que Hegel llama el prosaísmo del mundo. Éste es la vida —vida ya no propiamente natural sino inmersa en un mundo creado pero sin la reflexión descubridora del origen libre de esa realidad mundana— que aparece a la conciencia individual sometida a la carencia y a la lucha por subsanarla. La necesidad y el conflicto del mundo de la vida cotidiana aparecen para el individuo como irremediables.[57] Aquí, en la prosa del mundo, ha quedado atrás la naturaleza y, sin embargo, todavía no se ha alcanzado plena conciencia de la libertad: el mundo prosaico se muestra a la conciencia inmersa en él como contradictorio y necesario a la vez. No obstante, la idea mis-

ma, desde su realidad prosaica, pugna por realizarse bajo una forma en la cual inicie su recogimiento en la verdad. Desde el impulso de la idea misma emerge lo ideal como lo bello artístico. En el arte como ideal se instaura, es decir, se manifiesta una modificación de lo real acorde a su concepto. En la obra de arte la existencia aparece superando tanto a la naturaleza como al prosaísmo del mundo; se manifiesta como verdadera: en el arte la existencia "permanece en libre autonomía, en cuanto tiene su determinación en sí misma y no la encuentra puesta en sí por otro".[58] En el arte, la vida misma del hombre, su existencia propia, se revela como verdadera, con su propia autonomía y sustancialidad. Esta aparición se debe a que el carácter sensible de la obra de arte es el de una sensibilidad cargada de espiritualidad en la cual lo real acontece armónicamente con la idea, por esto, lo propiamente ideal es la obra de arte.[59] La belleza de la obra de arte es entonces la que deja aparecer la verdad en su ideal: la idea en una forma sensible acorde a su propio concepto. La luminiscencia de la verdad en la obra de arte es la belleza.

> En una palabra, el arte tiene la determinación de aprehender y expresar como *verdadera* la existencia de su apariencia, es decir, en su adecuación al contenido ajustado a sí mismo, existente en sí y para sí.[60]

Desde esta determinación del arte queda descartada su consideración como reproducción exacta de una realidad externa. El arte no reproduce una realidad sino que la transfigura haciendo aparecer adecuadamente su verdad. De este modo, en la obra de arte se da la coincidencia entre la idea y su aparición sensible: en el objeto bello se concretiza la coincidencia entre la esencia y la apariencia, entre la idea y su forma sensible. Por esto, insistimos, lo ideal sólo acontece plenamente como obra de arte.

En lo bello artístico confluyen también la libertad y la necesidad: desde sí misma, por su propio empuje, la idea necesariamente se particulariza en la obra singular; así, la objetivación bella de la esencia eleva a la obra de arte "al reino absoluto de la idea y de su verdad".[61] Lo ideal en el arte muestra la existencia verdadera bajo una forma sensible y, por lo tanto, lo que aparece en esta forma sensible y se

puede ver a través de ella es la esencia de la totalidad desplegada en una época concreta.

> [...] el arte convierte a cada una de sus creaciones en un Argos con mil ojos para que se vea en todos los puntos del alma interna y la espiritualidad [...] el arte tiene que devenir por todas partes el ojo en el que se da a conocer el alma libre en su interna infinitud.[62]

La obra de arte se constituye en la morada del acontecer histórico de la idea en un mundo determinado; lo que constituye la esencia de éste permanece en la obra de arte. El arte de las distintas épocas mantiene la presencia histórica de la idea captada sensiblemente por los hombres que pertenecieron a aquéllas. Así —como veremos más adelante—, para Hegel, las distintas formas particulares del arte muestran el despliegue histórico de la verdad. Ahora bien, convertir un objeto sensible en una obra en la que se pueda ver la totalidad de un mundo histórico es el resultado del trabajo del artista: éste particulariza, en una obra singular, su intuición de un contenido universal.

Lo ideal y el artista

En la obra de arte lo espiritual se sensibiliza. La presentación de lo espiritual en lo sensible de la obra de arte lleva a ésta a dejar atrás la mera existencia material. La obra de arte es lo ideal: apariencia de la idea que es para el espíritu como forma, visión o sonido, es decir, como cosa externa que se refiere a los llamados por Hegel "los dos sentidos *teoréticos*, la vista y el oído".[63] Al relacionarse libremente con la figura y el sonido de las obras de arte, el espíritu se encuentra a sí mismo en ellas produciéndose el goce artístico. Esto acontece por medio de la intuición sensible; en ella se armoniza, desde la forma y el sonido, con el contenido espiritual de la obra de arte.

> [...] estas figuras sensibles y estos sonidos no se presentan en el arte sólo en razón de sí mismos y de su forma inmediata, sino con el fin de brindar con esta figura satisfacción a más altos intereses espirituales, porque ellos son capaces de despertar desde todas las profundidades de la conciencia un acorde y un eco en

> el espíritu. De tal modo lo sensible es *espiritualizado* en el arte, pues lo *espiritual* aparece sensibilizado en él.[64]

La obra de arte tiene la posibilidad de armonizar espiritualmente con el sujeto espiritual que la recibe —oyéndola y/o contemplándola— porque la propia realidad de la obra se ha presentado como resultado de una actividad creadora, es decir, espiritual. La fusión de lo espiritual y lo sensible en la obra acontece en virtud de que la actividad que la ha creado también unifica lo espiritual y lo sensible: "[...] en la producción artística los dos aspectos, lo espiritual y lo sensible deben ser uno. Esta auténtica producción constituye la actividad de la *imaginación* artística".[65] La imaginación artística es la facultad de exponer sensiblemente un contenido espiritual mismo que, configurado artísticamente, deviene consciente. Así, la actividad creadora de lo ideal como obra de arte es una actividad fundamentalmente poética: "[...] lo que es auténticamente poético en el arte —dice Hegel— lo hemos llamado lo ideal".[66] Lo poético, en el sentido amplio de creación, es la actividad capaz de hacer aparecer, configurándolo, lo espiritual bajo una forma sensible adecuada a ello.

Por lo anterior, la primera determinación general del arte consiste en ser forma sensible creada: es forjar mediante la actividad propia la representación de un contenido espiritual.[67] Esta representación posee lo universal en tanto capta lo interno —lo propiamente espiritual de un contenido— y lo eleva, transformándolo, hacia una manifestación más pura. Así, como segunda determinación general del arte, se presenta el hecho de que la obra es la "encarnación determinada" de una representación universal; la apariencia singular de un contenido universal. La obra de arte verdadera muestra la capacidad del artista por captar un contenido y expresarlo sensiblemente y en forma adecuada a su concepto. Esta es la facultad propiamente *poética* de todo artista.[68] Mediante la actividad creadora (poética) del artista, el espíritu realiza el tránsito que lleva a su contenido interno a aparecer sensible y externamente. Así, como tercera determinación general del arte, tenemos que éste "es el *espíritu* que se encarna, sólo como expresión de lo espiritual y por tanto ya como idealizado. En consecuencia, esta admisión en el espíritu, este formar y configurar, por parte del espíritu se llama idealizar".[69] La actividad del artis-

ta es el medio por el que la idea concreta sensiblemente su universalidad espiritual.

¿Cuál es el contenido, la realidad espiritual que se idealiza, es decir, se eleva a una primera manifestación acorde a su verdad en el arte? El artista tiene que presentar, elaborándolo bajo una forma particular, un contenido universal; así, en la obra de arte concreta, tanto el contenido como la forma se singularizan. Bajo una forma concreta el contenido es elaborado de tal modo que la obra particular adquiere una significación universal. La universalización del significado se logra en la medida en que el arte expresa su representación de lo divino, pero no de lo divino en su unidad y universalidad puras —expresar esto es la tarea del pensamiento— sino de lo divino determinado en la imagen. Es decir, Hegel identifica la presencia bella de la idea con la revelación progresiva de lo divino en la vida y en las representaciones de los hombres. La idea es lo divino porque es lo eterno que se manifiesta históricamente bajo distintas formas que, paulatinamente, van mostrando su presencia significativa en el mundo humano. Así, el contenido del arte, como veremos más adelante al analizar el despliegue de la verdad en las formas particulares de éste, expresa siempre el grado de conciencia que los hombres han alcanzado sobre la fundación de lo que ellos son y hacen en la revelación de la idea como lo divino. El reino del arte empieza cuando lo divino es captado y figurado determinadamente por la imaginación: "el arte y su ideal es, en efecto, lo universal, en tanto es configurado para la intuición y así en unidad inmediata con la particularidad y su fuerza viviente".[70]

La aparición de lo divino en el arte se refiere a la presencia de Dios, o lo absoluto, en la vida de los hombres; es decir, el artista es el que intuye el fondo espiritual de todo lo humano y lo manifiesta sensiblemente en la obra. La manera de concebir el carácter divino de la vida terrena define grandes momentos culturales que a su vez se manifiestan en grandes formas de expresarlo. La presencia de lo absoluto en la vida terrena comprende, de acuerdo con Hegel,[71] los enigmáticos intentos orientales, la representación griega que dispersa lo divino en la multiplicidad y la representación cristiana de Dios como hombre real, o sea, lo divino como realidad presente en la voluntad y el hacer del hombre que terminará en la mundanización de lo divino como determinación particular de la realidad humana.

> Por tanto, el ánimo humano total con todo lo que se mueve en lo más íntimo y en lo que es en él un poder, cada sentimiento y pasión, cada interés más profundo del corazón: esta vida concreta constituye la materia viviente del arte y lo ideal es su representación y expresión.[72]

El significado contenido en una forma adecuada, en la medida en que la esencia puede existir sensiblemente, es lo divino, y éste no es otra cosa que la presencia de la idea en la vida humana. La familia, la patria, la política, la religión, la ética, en suma, todas las fuerzas del alma que le permiten al hombre actuar y reconocerse como tal, constituyen el contenido del arte. Éste muestra que todo aquello que el hombre realiza como determinación adecuada de su ser es precisamente lo que manifiesta la presencia terrena de lo divino.

Para agrupar conceptualmente la multiplicidad de fuerzas cuya afirmación conflictiva aparece en el arte, Hegel emplea la palabra griega *pathos*; con ella se refiere a la presencia de las fuerzas universales en el hombre. "El *pathos* en este sentido es una potencia del alma, legítima en sí, un contenido esencial de la racionalidad y de la voluntad libre".[73] Para Hegel, el *pathos* alude a la peculiar configuración de lo humano como figura viviente de la idea; en el hombre, en su vida, en su actuar, en sus acuerdos y conflictos, en sus deseos, en sus amores y sus glorias e incluso en sus fracasos y caídas, es posible detectar la presencia de la idea que como tal busca realizarse y encontrarse a sí misma. El *pathos* se refiere, pues, a la presencia peculiar de la idea en lo humano.

> [...] el *pathos* forma el centro verdadero, el auténtico dominio del arte; su representación es principalmente lo actuante tanto en la obra de arte como en el espectador. En consecuencia, el *pathos* toca un aspecto que resuena en cada alma del hombre, pues cada uno conoce lo valioso y lo racional, que yace en el contenido de su verdadero *pathos*, y lo reconoce. El *pathos* conmueve porque es en sí y para sí lo pujante en la existencia humana.[74]

La participación de todo hombre en el *pathos* es lo que permite que el reconocimiento de éste en las figuras del arte sea esencialmente una forma de autorreconocimiento. El hombre se reconoce en lo humano universal particularizado en la obra de arte singular. La individuación del *pathos* es lo que se llama carácter. Así, lo que aparece

como verdadero —idealizado— en las obras de arte es el *pathos* en tanto carácter individual *en* un mundo específico: "A la existencia real del hombre pertenece un mundo circundante, como a la estatua del dios un templo".[75] La idealización del carácter implica también la del mundo, o sea, la verdad que aparece en la obra de arte es la del hombre en el mundo, puesto que la presencia de la idea comprende a ambos. Esta presencia, en el arte, accede a su verdad sensible. El conseguir compenetrar de universalidad a la obra singular, es decir, el lograr crear a la obra de arte como ideal es la "fuerza viviente" que "distingue a los grandes artistas".[76]

La obra de arte es el resultado de la configuración de la idea desde una subjetividad creadora. La imaginación es lo que posibilita a la creación artística como actividad que en sí misma y en la obra consigue unificar lo espiritual y lo sensible. Así pues, lo que distingue en primer lugar al artista es la imaginación entendida como una facultad fundamentalmente creadora. La imaginación no es arbitraria sino que se determina en función de hacer aparecer en una forma sensible un contenido universal. La función que desempeña debe estar sostenida en la esencia de lo real.

> A esta actividad creadora corresponde en primer lugar la aptitud y el sentido para la *aprehensión de la realidad* y sus figuras (*Gestalten*) que imprimen en el espíritu, mediante una visión y audición atentas, las más variadas imágenes de lo *existente*, así como la *memoria* conserva estos cuadros multiformes del mundo polícromo.[77]

El *oír* y el *ver* del artista le permiten traspasar lo dado para lograr captarlo como apariencia de la idea que él logra, conservándola en la memoria, expresar en su creación. La penetración de la audición y mirada artísticas llega hasta lo más profundo y logra sacar esta profundidad exteriorizándola en su obra. Lo más interno de la vida humana se instala en la obra de arte; por esto, dice Hegel, "el artista debe inspirarse en la abundancia de la vida"[78] para, desde ella, lograr configurarla. Sólo desde la esencia de la vida el artista puede agregar a su configuración —y ésta es la segunda característica de la imaginación—, "la verdad y la racionalidad existentes-en sí-y-para-sí de lo real".[79] En su actividad creadora, la imaginación debe nutrirse con la

reflexión sobre lo esencial y verdadero. Esta reflexión no es conceptual, sino artística: la conciencia sobre la verdad y la racionalidad de la realidad que el artista logra captar debe expresarla bajo una figura concreta. La reflexión del artista es su propia creación. En este sentido, es desde el propio *pathos* del artista, desde la captación de lo universal en lo que bulle dentro de él y en lo que él vive, en un mundo siempre determinado, desde donde se impulsa la creación. Ésta no consiste en un dejarse ir —o dejar salir— sino en diferenciar, seleccionar y reflexionar el contenido que se ha de configurar. El artista recoge discriminadamente el momento de la idea que él, con su creación, ha de hacer aparecer sensiblemente. Así, en una implícita crítica a la concepción kantiana de que el proceso de la creación permanece enigmático aun para el mismo creador, escribe Hegel: "es necio creer que el artista auténtico no sabe lo que hace".[80] La obra de arte es la expresión de una visión en la que el sujeto logra configurar bellamente la verdad que él ha captado intuitivamente. El arte logra conciliar la aparición de lo verdadero y la creación como expresión íntima de un sujeto particular. Como puntales de su imaginación creadora, este sujeto, es decir, el artista, debe poseer talento y genio.

El talento y el genio, si bien tienen un "momento natural", requieren para desarrollarse del cultivo reflexivo aplicado tanto al modo de crear como a la práctica constante de la habilidad productora. El artista meramente talentoso, y aun el genial, necesitan de la práctica constante y reflexiva. Este es el aspecto *técnico* de la creación artística.[81] Es un aspecto imprescindible, sin embargo, limitarse a lo técnico perfecciona el talento pero no garantiza el genio. El talento es el desarrollo de ciertas aptitudes particulares inmediatamente dadas en el sujeto. El genio es una "predisposición *específica*" para la creación artística que el sujeto no pone sino que encuentra dada en sí mismo.[82] Esta predisposición debe ser actualizada en la práctica reflexiva mediante la cual el propio artista se hace a sí mismo en el cultivo de su propia posesión. De este modo, Hegel acepta el momento natural del genio pero no lo considera suficiente en tanto necesita del pensamiento para realizarse cabalmente. El hacerse a sí mismo del artista genial implica desarrollar tanto su capacidad de penetrar intuitivamente en lo real como su talento configurador del contenido de su representación. Sólo la unión de estos dos aspectos conduce a

la creación de la obra de arte viviente.[83] "El genio es la capacidad general para la verdadera creación de la obra de arte, así como la energía del perfeccionamiento y la actividad de ese poder".[84] Ejercer el poder de crear una obra particular en la que se presente un contenido universal visto u oído por la penetración intuitiva del artista requiere de la inspiración. Ésta es el tercer momento de la creación en el cual se reúnen la actividad de la imaginación y el aspecto técnico. En la inspiración el artista encuentra la confluencia de la posesión imaginativa de un contenido y la configuración activa del mismo: ella es, simultáneamente, posesión de un contenido espiritual y actividad para configurarlo sensiblemente. La inspiración artística consiste en "estar totalmente pleno de la cosa, estar por completo en la cosa y no reposar jamás hasta que la figura artística se exprese y se concluya en sí".[85] Desde esta perspectiva, todo artista inspirado es un trabajador incansable.

La inspiración como posesión de un contenido y esfuerzo por plasmarlo lleva a que, en cierto modo, el sujeto como individuo se retire, es decir, no se presente él mismo en aquél. Lo que debe aparecer en la obra de arte es la idea y el *pathos* de lo humano en tanto tal, no la contingencia de la individualidad empírica. En la inspiración, el sujeto vale sólo en tanto es "el órgano y la viviente actividad de la cosa misma"; sólo como forma activa para que se configure el contenido que, inspirándolo, se ha apoderado de él.[86] Así, lo que bulle y vive dentro del artista impulsándolo a la creación es el propio contenido que pugna por manifestarse bajo una forma adecuada. Sólo de este modo, dice Hegel, se consigue la verdadera objetividad de la creación artística.

El carácter objetivo de la creación artística reside en que ésta, como actividad configuradora, se atiene al contenido para hacerlo aparecer sensiblemente. La configuración es objetiva porque responde a este contenido y, al mismo tiempo, es subjetiva porque el contenido es intuido y configurado por un sujeto particular. De este modo, en Hegel, la conciliación entre la aparición de lo verdadero y la actividad creadora se corresponde con la unión de la objetividad del contenido con la subjetividad configuradora del artista: el artista logra captar la presencia significativa de la idea en su mundo y, al expresarla bajo una forma particular y en un estilo individual, le otorga a

aquélla una peculiar especificidad en su manifestación. Así, la configuración artística de la idea depende del mundo en el que vive el artista en la misma medida en que la creación de éste aloja y mantiene los rasgos definitorios de su época. La forma bella de presentación de la idea está penetrada por la humanidad del creador de la obra de arte concreta.

> [...] la representación es por cierto, la obra de *su* inspiración. Así pues, él como sujeto se ha unido de modo completo con el objeto y ha creado la encarnación artística de lo viviente interno de *su* ánimo y *su* imaginación.[87]

La reunión de la objetividad con el genio produce la *originalidad*; la inspiración es poseída y obligada a configurar artísticamente un contenido universal desde la subjetividad. En la obra de arte original lo subjetivo y lo objetivo dejan de ser extraños el uno para el otro: el artista manifiesta su interioridad pero el contenido de ésta coincide con la naturaleza del objeto.[88] Una obra de arte original es aquella en la que el artista capta un contenido espiritual a grado tal que éste termina apoderándose de él, forzándolo a configurarlo de acuerdo a su penetración imaginativa; sólo así lo subjetivo y lo objetivo se identifican en la creación y en el resultado de ésta: en la obra de arte.

> La originalidad auténtica del artista, como la de la obra de arte, consiste, pues, en estar animado de la racionalidad del contenido en sí mismo verdadero.[89]

En este reunirse e identificarse con lo sustancial, la creación artística se manifiesta como libre: como una actividad en la que el espíritu, desde sí mismo, se determina en una aparición bella. La superación de la dualidad sujeto-objeto que, como hemos expuesto, caracteriza a la creación artística es la confirmación del carácter libre de ésta.[90] La aparición de un contenido verdadero —es decir, la manifestación de la idea como realidad efectiva en la vida de los hombres— bajo una forma bella está posibilitado por la libertad creadora que reúne lo subjetivo y lo objetivo. La creación artística es, como primer momento de la recuperación absoluta de la idea, confluencia verdadera de belleza y libertad.

El despliegue de la verdad en las formas particulares del arte

Para Hegel, el arte es el primer momento de la recuperación de la idea en tanto espíritu absoluto; es el primer paso que la idea da para recogerse y ser en sí y para sí. El arribo a la recuperación no irrumpe inmediatamente sino que en él se van anudando formas particulares que lo van constituyendo permitiéndole a la vez vincularse con los momentos superiores de recuperación de la idea: la religión y la filosofía. En el anudamiento de las formas particulares se va revelando a la intuición el desarrollo de la presencia divina en el arte: desde la espiritualización de la naturaleza hasta la manifestación de Dios como hombre, pasando por la multiplicidad antropomórfica de lo divino. De este modo, el contenido que aparece en formas artísticas específicas está vinculado con el desarrollo histórico del espíritu: con la realidad objetiva de éste y con las creaciones en que esta objetivación es configurada por los hombres cuya vida se desarrolla precisamente en estas objetivación y configuración. Así, Hegel establece una historia del género humano a partir de sus creaciones artísticas; los egipcios, los hindúes, los persas, los hebreos, los griegos y los pueblos del occidente cristianizado revelan, desde sus formas particulares de arte, sus creaciones más o menos logradas de lo ideal en las que se presenta con cierta o total adecuación la idea misma. En la estética se trata de pensar estas formas para mostrar la verdad de las mismas, o sea, el grado de adecuación de su realidad con el concepto del arte, es decir, su consecución de lo ideal: "[...] la verdad exige en el arte, como la verdad en general, el acuerdo de lo externo y lo interno, del concepto y la realidad".[91]

Al reflexionar sobre el arte para transformar en conceptos las intuiciones contenidas en éste, el pensamiento realiza una labor de reconocimiento: la idea, desde el concepto, revela sus apariciones anteriores en lo sensible en las que ella misma no se manifiesta en absoluta identidad. En la reflexión conceptual de la estética la idea revela su presencia en lo otro; en la forma artística sensible. El regreso a sí lo inicia la idea apareciendo en lo diferente de ella misma como puro espíritu pensante.[92] La estética es, en cierto sentido, una rememoración: la reflexión filosófica actualiza, transformándolo en conceptos, lo que intuitivamente se presenta en el arte.

En la obra de arte, entendida como "totalidad libre y conciliada", se debe mediar un contenido y una forma. El contenido es la idea y la forma es su configuración artística sensible. Para conseguir esto se requiere, en primer lugar, que el contenido se muestre a sí mismo como capaz de ser representado bajo una forma artística; en segundo lugar, que este contenido verdadero sea concreto y, en tercer lugar, que el contenido corresponda a una forma individual capaz de representarlo. En todo contenido concreto se encuentra el momento de una apariencia externa y, por lo tanto, lo sensible en que se imprime un contenido espiritual se muestra como esencial para la aparición de este contenido. La forma externa es aquello en que nuestro espíritu puede intuir el contenido interno de la obra de arte. Mediándose mutuamente en ella, el contenido y la forma se configuran uno en la otra.[93]

El arte es la idea intuida y presentada en una figura sensible. La intuición del artista implica producción: artista es el que es capaz de representar sensiblemente el contenido de su intuición. En la medida en que el valor y la dignidad de la representación artística dependen de la correspondencia entre la idea y su forma, la realización del arte adecuada a su concepto dependerá "del grado de intimidad y unidad en que idea y forma aparezcan fundidas una en otra".[94] Los distintos grados en que se alcanza esta fusión pueden ser caracterizados como determinaciones particulares de lo bello, manifestándose cada una de éstas como forma artística particular en la que aparece la idea, o sea, la verdad. Las distintas formas artísticas se definen por el tipo específico de mediación entre el contenido y su configuración sensible. Cada forma particular se refiere a "las determinaciones más diferentes y por eso más concretas de la idea de lo bello y lo ideal del arte mismo".[95] Las formas particulares del arte, en tanto desarrollo de lo bello, se originan en la idea misma ya que, como hemos visto, ésta lleva en sí el principio de su modo de aparecer. La idea se desenvuelve a sí misma por su propia actividad y al adoptar una manifestación sensible adecuada a ella se configura lo ideal: la obra de arte. En tanto lo ideal artístico es la aparición sensible de la idea, ésta origina a la forma configurándose en ella de tal manera que las distintas formas en que se desarrolla el arte son siempre modos específicos en que el contenido interno aparece vinculado a diversas manifestaciones sensibles.

> En consecuencia, es lo mismo si consideramos el progreso en este desarrollo como un progreso interno de la idea en sí o de la forma en la cual ella se da a la existencia. Cada uno de estos dos aspectos está inmediatamente ligado al otro. La realización de la idea como contenido aparece, a la vez, también por eso como la realización de la forma [...][96]

La aparición de la idea bajo una forma sensible es lo bello como modo de manifestación de la verdad. Esta manifestación de la idea bajo una forma sensible tiene su propio desarrollo: la historia del arte. La historia del arte muestra las distintas formas en que se manifiesta la idea permitiéndole a Hegel enlazar lo histórico con lo sistemático.[97] En este vínculo se muestra el devenir de la verdad bajo el arte y, al mismo tiempo, la necesidad de que la verdad no se reduzca a su manifestación sensible.

El desarrollo de las formas artísticas es indisociable de la historia, entendida ésta como el devenir en la concepción de lo divino, su presencia en la vida de los hombres y su representación intuida en el arte. El arte modela sensiblemente la manera en que la divinidad se presenta históricamente en la vida de los hombres. Así, la estética en Hegel es entendida, en tanto parte del sistema, como una reflexión conceptual sobre la intuición de la verdad histórica presente en las obras de arte. El desarrollo del arte es la historia de la verdad captada por la imaginación, configurada por la inspiración y referida a la intuición, es decir, a la relación inmediata de la obra de arte con el sujeto que la contempla y reconoce la presencia de lo humano en ella. Sin embargo, la verdad no se agota en su aparición sensible y, por lo tanto, es necesario incorporar la historia del arte al sistema como estética o filosofía del arte. De este modo, el artista logra configurar su intuición en la obra de arte y el filósofo consigue transformar la intuición en concepto. La verdad lógico-metafísica como identidad de ser y concepto no se realiza absolutamente en la aparición sensible de la idea, pero esta aparición es imprescindible para conseguir aquella identidad.

Para Hegel, las tres grandes formas en que la idea se configura sensiblemente son la simbólica, la clásica y la romántica. La definición de estas formas depende de la manera en que en ellas se concretiza la idea.

La forma simbólica es el origen o umbral del arte. En ella "el impulso de la imaginación" consiste "en la elevación de la naturaleza a la espiritualidad".[98] Este ingreso o elevación consiste en la búsqueda de la idea, aún abstracta e indeterminada, de su expresión artística. En tanto mera búsqueda, la idea no encuentra su apariencia artística adecuada y sólo consigue una manifestación pesada y tensa de ella misma bajo una forma más o menos arbitraria.[99] La identificación perfecta del contenido y la forma se realiza en el arte clásico. En éste, la idea deja atrás su indeterminación y consigue la figura sensible adecuada a su verdad. En la obra de arte clásico la idea en tanto espíritu logra penetrar lo material adquiriendo así una apariencia sensible armónica con ella misma.

> Aquí (en la forma clásica) el arte ha alcanzado, en verdad, su propio concepto, puesto que él presenta la idea como la individualidad espiritual inmediatamente unida con su realidad corpórea, de modo tan perfecto que en primer término la existencia externa no conserva ya más la autonomía frente al significado que debe expresar, y, por el contrario, lo interno se muestra sólo en sí mismo en su forma configurada por la intuición, y en ella se refiere afirmativamente a sí.[100]

Después de la armonía insuperable, desde el arte mismo, entre el contenido y la forma, la idea misma disuelve su realización en la exterioridad e inicia el camino a la identificación absoluta consigo misma. Este camino se da a partir de la forma romántica del arte. En ella, el contenido exige más de sí; él necesita, para mostrarse como lo que es, más de lo que encuentra en su apariencia sensible artística. En esta tercera forma se vuelve a establecer la separación presente ya en el arte simbólico entre forma y contenido, sólo que, a diferencia de la primera forma artística, el contenido ya no permanece indeterminado sino que aquí, en la forma romántica, el contenido se ha encontrado a sí mismo en la forma sensible y mediante este encuentro se ve en la necesidad de realizarse más propiamente en su propia identidad. Esta necesidad de realizarse conforme a su esencia lo lleva a las formas siguientes del espíritu absoluto: al recogimiento representativo de la religión y al reconocimiento conceptual de la filosofía.

> De este modo, el arte simbólico *busca* esa unidad completa de significado interno y forma externa, que la forma clásica *halla* en la representación para la in-

> tuición sensible de la individualidad sustancial, y que el arte romántico trasciende en su superior espiritualidad.[101]

La historia del arte se muestra en la reflexión filosófica como el proceso en que el contenido busca, encuentra y trasciende su forma artística para terminar identificándose en la propia filosofía.

La forma simbólica

Hegel encuentra el origen subjetivo del arte en el asombro, es decir, en lo mismo que, según la tradición iniciada por Platón y Aristóteles, ha constituido la experiencia subjetiva originaria de los esfuerzos por introducir o develar el sentido de lo real. Las intuiciones artísticas, al igual que las mítico-religiosas y la incipiente filosofía como reflexión alternativa y crítica frente a las anteriores, constituyen las aspiraciones primordiales del sujeto por esclarecer el enigma del mundo y situarse él mismo en este esclarecimiento. El asombro, en tanto conciencia de lo externo, implica el presentimiento de algo más elevado que la mera facticidad, lo cual lleva al sujeto a una contradicción entre la conciencia de la cosa natural y el presentimiento de algo situado por encima de ella. El sujeto experimenta a los objetos naturales como *lo otro* que debe ser para él y en el esfuerzo por conseguirlo él busca reencontrarse a sí mismo: al presentir lo otro de la naturaleza el sujeto mismo se reconoce en esta otredad significativa.

> De esta urgencia que quiere reconocer un aspecto en el otro y en la conexión de ambos desea llevar ante la intuición y la imaginación lo interno a través de la forma externa y el significado de las formas externas mediante lo interno; de aquí surge entonces el impulso irresistible hacia el *arte* simbólico.[102]

Como producto de esta situación conflictiva, el hombre se enfrenta a la naturaleza venerándola en tanto la considera fundamento y fuerza y, al mismo tiempo, en ese sentimiento satisface su necesidad de la existencia de algo más elevado que la mera naturalidad. En el asombro originario de la intuición artística, indisociable en un primer momento de la mítico-religiosa, los objetos naturales elementales —el

mar, los ríos, las montañas, la tierra, el cielo— no son aceptados como cosas aisladas sino que la conciencia subjetiva asombrada se los representa como expresiones individualizadas de una existencia universal en sí y para sí. Cuando el sujeto es capaz de sugerir esta representación universal llevándola a ser intuida por la conciencia de la comunidad entonces comienza el arte.[103]

Desde el aspecto objetivo, el origen del arte es inseparable del origen de los mitos. En las formas sensibles en que el sujeto logra verter el contenido de su asombro se presentan las determinaciones más abstractas de lo absoluto. Estas formas sensibles, como mera presencia, se constituyen en el medio que remite al presentimiento de una naturaleza absolutizada como fuerza y fundamento. El arte se origina cuando la naturaleza es captada como contenido sustancial que no es dado inmediatamente sino que es producido por el espíritu mismo en una forma que lo expresa. La expresión artística es la constitución, por la propia conciencia, del contenido espiritual y éste se manifiesta en tanto sugerido por la forma. Esta forma es la simbólica cuyas características determinantes las deriva Hegel de su concepción general del símbolo.

El símbolo es una cosa sensible que, presentándose inmediatamente en la intuición, se revela como remitente a un sentido universal. En la presencia simbólica se distinguen dos aspectos: el significado y la expresión de éste bajo una imagen sensible. Esta conexión establece la exigencia de que el símbolo no puede ser totalmente arbitrario: el significado se sugiere bajo una forma concreta porque ésta está penetrada por aquél. Así, la obra de arte simbólica contiene en su propia sensibilidad la presencia de un significado universal al que precisamente pretende, mediante la intuición, llevar a la conciencia.[104] Sin embargo, para Hegel, el símbolo no es una interpenetración armónica de contenido y forma, dado que ésta no agota la expresión de aquél sino que tan sólo se limita a sugerirlo. De este modo, en la forma simbólica no hay una unificación total de significante y significado.[105]

El arte inicia como simbólico en la medida en que bajo una forma sensible se remite a un significado universal y, puesto que en esta referencia la forma y el significado no se identifican totalmente, el arte simbólico es "esencialmente *ambiguo*".[106] Entre las propiedades de la forma sensible y las determinaciones del significado se configura

una concordancia parcial que, por lo mismo, no consigue manifestar totalmente ni lo que la imagen sensible es ni al significado absolutamente determinado. La idea no se presenta adecuadamente en su forma sensible y, por consiguiente, ésta no es la realización propia de lo ideal artístico. La idea permanece indeterminada pero, en tanto creación espiritual, la forma no se presenta sólo a sí misma sino que desde ella apunta hacia algo más allá de sí con lo cual ella debe tener una relación esencial.[107] El simbolismo, como forma originaria del arte, aspira a liberar el contenido, o sea, a superar lo meramente dado en lo sensible, configurando a éste como el vehículo que conduce a un significado distinto de su mera apariencia sensible. La forma, como significante, es una superación de la mera sensibilidad: en lo simbólico lo sensible se supera a sí mismo remitiendo a un contenido universal. Y, en la configuración sensible superadora de la mera sensibilidad, el arte simbólico se define por la lucha que busca la unidad entre el contenido y la forma.

> Todo el arte simbólico puede ser entendido como una continua lucha entre la adecuación y la inadecuación, entre el significado (*Bedeutung*) y la forma (*Gestalt*), y los distintos grados no son otros tantos diferentes modos de lo simbólico, sino estadios y tipos de una y la misma contradicción.[108]

La contradicción inherente a esta forma artística de manifestación de la idea corresponde históricamente a las culturas orientales. Y los tipos de esta contradicción definitoria de la primera forma artística son el simbolismo inconsciente, el simbolismo de la sublimidad y el simbolismo consciente de la forma de arte comparativo.

En el simbolismo inconsciente no se logra la compenetración plena entre el significado universal y lo sensible y, no obstante, éste permite que la imaginación forme a aquél; la obra posibilita que la imaginación no confunda el contenido con la mera presencia inmediata. Aquí acontece la separación entre el significado universal y la presencia sensible, es decir, la forma y el contenido no se identifican y, sin embargo, éste no podría ser intuido sin aquélla.[109] En la presencia simbólica se alude a un significado universal y, por lo mismo, éste permanece indeterminado; se convierte en enigma. Este carácter enigmático de las obras de arte simbólicas se manifiesta en el arte egipcio.

> Las obras de arte egipcio en su misterioso simbolismo son enigmas [...]: el enigma objetivo mismo. Como símbolo para este auténtico significado del espíritu egipcio podemos indicar la *Esfinge*. Ella es, por así decir, el símbolo de lo simbólico mismo.[110]

Y, a partir del carácter híbrido entre animal y humano de la figura de la Esfinge, Hegel realiza una descripción interpretativa realmente magistral.

> El espíritu humano trata de desprenderse de los poderes tenebrosos y de la fuerza de la bestia, sin poder llegar a manifestar completamente su propia libertad y su figura animada, porque debe aún permanecer mezclado y asociado con lo otro de su yo. Este impulso hacia la espiritualidad autoconsciente, la que no se capta en la sola realidad, que le es adecuada, sino que se intuye únicamente en lo que le está relacionado, y llega para ella a la conciencia como algo extraño, tal es lo simbólico en general, que en este extremo se convierte en enigma.[111]

En el simbolismo inconsciente lo sensible queda sólo como aquello que remite a lo espiritual y éste, aunque sugerido por el arte y la imaginación, no accede determinadamente a la conciencia; ésta distingue entre lo sensible y el significado pero, al mismo tiempo, por la ambigüedad propia de lo simbólico, no logra establecer lo específicamente espiritual. El contenido, al no lograr desprenderse totalmente de lo natural, es un impulso en donde lo humano, al no determinarse, aparece sumido en el enigma.

El segundo tipo de la forma simbólica es lo sublime, entendido como aspiración a dar apariencia sensible a lo absoluto como infinito. Sin embargo, en lo sublime, en tanto tipo de lo simbólico, lo absoluto no se compenetra sino que se aleja de la apariencia impidiendo así que ésta alcance el contenido significativo. No obstante, dentro de la forma simbólica, lo sublime consigue una distinción más clara entre el significado y la apariencia sensible en la medida en que en él lo absoluto es llevado más allá de la existencia inmediata, realizando así una separación, aunque abstracta, entre el significado espiritual y la configuración sensible.[112] La lucha distintiva de lo simbólico entre el contenido significativo y la forma sensible se acentúa en lo sublime, ya que lo infinito, por su propia naturaleza, no se puede expresar en una forma sensible. Configurar en una forma lo que en sí mismo ca-

rece de límites se manifiesta en la tensión por romper a éstos: arte sublime.

> Lo sublime, en general, es el intento de expresar lo infinito, sin encontrar en el reino de los fenómenos un objeto que se muestre adecuado para esta representación. Lo infinito, debido a que es puesto fuera del complejo total de la objetividad para sí como significado invisible, privado de forma y devenido interno, permanece inexpresable según su infinitud, y sublime sobre cada manifestación a través de lo finito.[113]

La distinción entre el contenido significativo y la forma que aspira a presentarlo no es obstáculo para que en el arte sublime lo sensible aparezca subordinado a lo infinito. En lo sublime lo *uno* sustancial se constituye en fundamento, inmanente o trascendente, de la multiplicidad diversa de lo aparente.

La relación de la unidad sustancial significativa con el mundo de los fenómenos puede ser positiva o negativa. En el primer tipo de relación lo *uno* es intuido, además de como sustancia, como una fuerza creadora de todas las cosas en las cuales él mismo se presenta: aquí todo remite a lo *uno* porque lo *uno* es todo. La única sustancia creadora aparece en la multiplicidad fenoménica de lo creado. Ejemplo privilegiado —aunque no único— de esta relación afirmativa la encuentra Hegel en el arte panteísta de la India: aquí lo *uno* es intuido como inmanente en lo plural. En el segundo tipo de relación la sustancia se eleva tanto sobre cada uno de los fenómenos como sobre la totalidad de ellos. La sustancia es aquí trascendente a lo fenoménico. Como ejemplo de esta relación negativa Hegel pone a la poesía hebraica: la sustancia única —Dios— es el señor de lo creado y esto se presenta como evanescente y subordinado ante la omnipotencia inmutable de aquélla.

Los modos positivo y negativo tienen en común elevar la sustancia sobre el fenómeno particular en que se pretende configurarla. Este intento permanece como tal ya que lo *uno* es informe e inaccesible a la intuición concreta.[114] De esta manera, la obra de arte es superada por el contenido que se quiere expresar en ella: el arte sublime es la intuición inadecuada del contenido absoluto que como tal va más allá de los límites en los que se pretende configurarlo sensiblemente. En lo sublime no se alcanza el ideal del arte porque en él el contenido

significativo es presentado a la intuición en una forma inadecuada. Esta forma, en tanto sublime, se limita a proponer el significado frente al cual ella misma aparece como subordinada. El significado trasciende a la forma y, por lo tanto, ésta no lo revela sino que tan sólo lo señala como aquella interioridad que supera a toda exteriorización.[115] La intuición, en el arte sublime, no se relaciona directamente con el contenido, sino que se tensa hacia él desde la forma que se lo sugiere.

El tercer tipo de la contradicción instalada en el arte entre lo interno y lo externo es el simbolismo consciente de la forma de arte comparativo.

> Por simbolismo consciente hay que entender, en efecto, que el significado no sólo es conocido para sí, sino que es puesto *explícitamente* como distinto del modo externo, en el cual es representado.[116]

Aquí, la mera individualidad pretende constituirse en el fundamento del arte, y como consecuencia, lo simbólico en tanto tal entra en decadencia ya que la relación entre el contenido y la forma deviene meramente accidental. La contingencia puesta en la relación se da en dos etapas.[117] La primera es cuando lo concreto natural o humano se constituye en el punto de partida y en lo esencial para la representación artística. Ejemplos de esto son la fábula, la parábola, el proverbio, el apólogo y las metamorfosis. En la segunda etapa, el significado se presenta primero en la conciencia de modo tal que su formación es algo meramente subordinado. Ejemplos de esto se encuentran en el enigma, la alegoría, la metáfora, la imagen y el símil. En ambas etapas, la arbitrariedad elevada a método de creación artística expulsa a la verdad del arte. En el simbolismo consciente el significado y la forma terminan extraños el uno para la otra y en este extrañamiento acontece la autodestrucción de lo simbólico.

La forma clásica

Edipo, al resolver el enigma de la Esfinge, levantó un imperativo para el hombre: conócete a ti mismo. Mientras la Esfinge —símbolo de lo simbólico mismo— desaparecía en el abismo, lo humano emergía como unidad concreta en la que el significado y lo sensible, lo inter-

no y lo externo no se presentan diferenciados. En lo humano la esencia y la apariencia se funden en unidad.

La lucha entre el contenido y la forma que caracteriza al arte simbólico se resuelve en el arte clásico. El simbolismo, con sus distintos tipos, viene a ser el precedente de la realización del ideal ya que en él el arte aparece como separación entre lo interno y lo externo. El arte clásico concilia, es decir, encuentra la unidad entre el significado y su representación externa, ya que en él la sustancia es la *individualidad espiritual* que accede a la conciencia como contenido y forma absolutos y verdaderos después de haber superado las mediaciones anteriores de lo simbólico.[118] La insuficiencia de lo simbólico queda subsanada cuando el contenido y la forma coinciden en la libre individualidad. Ésta, en el arte clásico, es lo significante y lo autoesclareciente. El hombre se desarrolla a través de sus acciones, sentimientos, reflexiones y, a la vez, se identifica objetivamente con éstos de tal modo que lo manifestante y lo manifestado conforman una unidad concreta.[119] En el arte clásico, el hombre, como figura viviente de la idea, encuentra su forma adecuada de manifestación y esto es, al mismo tiempo, la realización total del ideal; el devenir de la idea idéntica con su existencia sensible y la aprehensión de sí mediante esta existencia. La conciencia se convierte en la luz que posibilita la aparición de su propio contenido en la figura que le es adecuada y, a la vez, esta figura presenta la existencia misma de la conciencia.[120] En el arte clásico, la esencia humana y su apariencia sensible devienen idénticos.

El concepto de lo bello como manifestación sensible de la idea, o sea, como ideal, se cumple completamente en el arte clásico. Aquí lo sensible abre a lo espiritual y lo espiritual aparece en lo sensible. Las obras de arte comprendidas bajo esta forma ofrecen a la intuición su contenido espiritual de modo tal que éste se manifiesta como real en la obra. El arte clásico supera —y, por lo mismo, la supone— a la doble deficiencia del arte simbólico: en éste la idea permanecía indeterminada, es decir, entre el contenido y la forma prevalecía un acuerdo defectuoso, ambiguo.

La forma de arte clásico como solución de este doble defecto es la libre y adecuada incorporación (*Einbildung*) de la idea en la forma peculiarmente inheren-

> te, según su concepto, con la cual ella misma puede llegar a una libre y total concordancia. Sólo así la forma de arte clásico da la producción e intuición de lo ideal completo y lo pone como realizado[...] Esta forma, que tiene en sí misma la idea como espiritual —y por tanto la espiritualidad individualmente determinada— si debe mostrarse en la apariencia temporal es la *figura humana*.[121]

La obra clásica concreta es la realización del concepto de lo bello. Como tarea histórica esto fue obra de la cultura griega; en ella, sostenida en la armonía de lo universal y lo individual, el arte adquirió su más alta vitalidad. La armonía de la vida griega fue trasladada por sus artistas a las figuras de sus dioses. "A causa de esta correspondencia que yace tanto en el concepto del arte griego como en el de la mitología, *el arte ha sido en Grecia la más elevada expresión para lo absoluto*, y la religión griega es la religión del arte mismo [...]".[122] La concordancia entre la libertad individual y la sustancia ética se traslada al arte clásico como armonía de contenido y forma. Es decir, Hegel ve en el arte griego la expresión del desarrollo armónico del individuo. Este desarrollo sólo fue posible en la medida en que la cultura griega se formó desde la realización efectiva —válida sólo para algunos— de la libertad.

¿En qué sentido el arte en Grecia fue la más elevada expresión para lo absoluto? La obra de arte como idéntica a lo ideal —existencia concreta de la idea acorde con ella misma— implica la aparición de la verdad bajo una forma bella. La belleza clásica consigue retener en su manifestación a lo significante mismo; la libertad y la autonomía de lo espiritual se objetiva en forma idéntica a lo que él es. En la obra de arte clásico el espíritu se manifiesta y se sabe como lo que él mismo es. "Esta autonomía en sí y para sí como el libre significado absoluto es la autoconciencia, que tiene lo absoluto como su contenido, y su forma como la subjetividad espiritual".[123] El arte expresa, configurándolo, el poder autodeterminante de lo espiritual que se sabe a sí mismo como conciencia. Este poder es el que se objetiva adquiriendo una presencia que, aunque corpórea, está penetrada por el espíritu con tal intensidad que éste se trasluce en lo material. La obra de arte es exteriorización del espíritu; ella es lo que manifiesta al espíritu porque ella misma es realización de él.[124] La exteriorización permite intuir a lo interno como determinado porque la elaboración

artística de éste se da a partir de aquella forma que es, en sí misma, determinada y autónoma: la individualidad espiritual.

> Por consiguiente lo humano constituye el centro y el contenido de la verdadera belleza y el arte; pero en tanto contenido del arte, lo humano como ha sido ya desarrollado en el concepto de lo ideal, recibe la determinación esencial de una individualidad concreta y de la apariencia externa a ella adecuada, que en su objetividad se purifica de los defectos de la finitud.[125]

La verdad de lo humano como encarnación viviente de la idea aparece en la belleza artística. Sólo la corporeidad humana —sobre todo el rostro— trasluce lo espiritual; ella es la presencia viva del espíritu. En la representación artística de la figura humana el contenido y la forma armonizan produciendo la autonomía de la obra de arte en su totalidad: la adecuación de sus aspectos constitutivos lleva a la unidad de la obra de arte que manifiesta su totalidad como libre.[126] El arte clásico griego se constituye en la más elevada expresión de lo absoluto porque en él la idea aparece como realidad a la que el hombre pertenece tanto subjetiva como objetivamente. Aquí lo sensible trasluce la constitución espiritual del hombre y su propio reconocimiento en las objetivaciones de esta constitución. Por lo tanto, en Grecia el artista penetra intuitivamente lo esencial de un contenido ya existente al que configura libremente constituyéndose él mismo en un individuo que puede y sabe lo que quiere.[127] El artista, voluntad en la que confluyen saber y poder, es el mediador en la determinación mutua del contenido y la forma: con su creación, es decir, con su trabajo, su técnica y su genio, libera al contenido de todos sus accidentes y lo muestra bajo una forma en la que aparece tal y como es refiriéndolo a la intuición.

La esencia de la cultura griega es iluminada por el arte; éste es la luz que permite intuir lo que verdaderamente es.

> La luz [...] como elemento natural y lo manifestante; sin que la veamos torna visibles los objetos enfocados e iluminados. Mediante la luz todo adquiere para los otros un modo teorético. El espíritu, la libre luz de la conciencia, el saber y el conocimiento tienen el mismo carácter de lo manifestante.[128]

La mera luz natural nos muestra lo que ella no es: ella hace aparecer pero no aparece ella misma. En cambio, la luz del espíritu no es externa a lo que muestra: ella es lo manifestante y lo manifestado en tanto a través de éste se revela y retorna a sí misma. La luz espiritual es "por sí misma en lo otro".[129] El arte clásico es el espíritu que manifiesta y, en su aspecto sensible, es también lo manifestado. Es lo ideal como presencia sensible de la idea y, a la vez, como intuición de ella misma a través de él. Desde el arte, en tanto manifestante, se ilumina el mundo y la vida espiritual del pueblo griego. Y, entre las artes particulares, la más apta para manifestar el ideal clásico es la escultura: en las figuras de los dioses la intuición destaca más la divinidad universal que el carácter particular; en cambio, la poesía, al presentar en acción a los hombres y los dioses, les permite comportarse negativamente llevándolos a la lucha y los conflictos.[130]

¿Qué fue lo que llevó a la disolución de esta forma artística que en su momento se constituyó en la máxima expresión para lo absoluto? De acuerdo con Hegel, esta disolución aconteció, por una parte, debido a la subordinación de lo divino clásico a la potencia indeterminada del destino y, por otra, a la irrupción de la divinidad única desde ámbitos situados fuera del arte.

El principio del ideal clásico reside en la individualidad espiritual expresada adecuadamente en lo corpóreo: en las figuras insuperablemente bellas de los dioses griegos. La individualidad espiritual se esparce en una serie de individuos divinos que en sí mismos contienen el germen de su decadencia puesto que su determinación no es en y para sí necesaria. La belleza de las figuras divinas en la medida en que se dispersa en la pluralidad y diversidad se vuelve contingente. La necesidad del pensamiento por determinar *una* divinidad lleva a los dioses griegos a combatir entre ellos y, por lo tanto, a degradarse.[131] La contradicción inmanente a la divinidad pluralizada y enfrentada es perceptible, según Hegel, en la representación solitaria de los individuos que, en su quietud, mantienen cierto rasgo melancólico. La belleza de la divinidad griega está habitada por la tristeza de saberse no única y subordinada al destino.

> Esta tristeza es ya lo que constituye su destino, en cuanto ella señala que algo superior se mantiene sobre ellos y que es necesario el tránsito de las particularidades a su unidad universal.[132]

Los dioses griegos —encarnación artística de la individualidad espiritual— mueren de tristeza al saberse impotentes frente al destino. La superioridad de éste, sin embargo, permanece abstracta frente a la determinación de lo divino desde lo humano. El destino no es algo susceptible de configurarse: es la mera necesidad que no puede concretizarse y a la que lo divino humanizado tiene que subordinarse. Desde la conciencia de esta subordinación se comprende la tranquila tristeza de las figuras de los dioses.

Al no poder configurar lo que se constituye en lo fundamental, el arte pierde su carácter de máxima expresión para lo absoluto. Los dioses griegos no eran más que la encarnación de lo humano y, por lo mismo, su sometimiento a lo necesario era inevitable: su propio antropomorfismo los convierte "en lo contrario de lo que es el concepto de lo sustancial y lo divino".[133] La representación artística de lo divino termina sucumbiendo por sus propias insuficiencias. Lo divino mismo irrumpirá en la vida del hombre pero ya no desde el arte sino desde lo fáctico del terreno prosaico. En esta irrupción lo divino no se configura desde lo meramente humano sino que éste se va a aprehender a sí mismo desde la humanización de lo divino llegando así a constituirse en la subjetividad infinita del ser en sí y para sí.[134]

> Lo divino, el dios mismo, ha devenido carne, ha nacido, vivido, sufrido, muerto y resucitado. Éste es un contenido, que no ha sido inventado por el arte, sino que existía fuera de éste, y por tanto, el arte no ha extraído de sí; pero aparece en la configuración [...] Al antropomorfismo de los dioses griegos le falta, sin duda, la existencia humana real, ya corpórea o espiritual. Sólo el cristianismo como existencia, vida y actividad de Dios mismo, introduce esta realidad en carne y espíritu [...] Este nuevo contenido no es, pues, presentado a la conciencia por las concepciones del arte sino que es dado a éste desde fuera como acontecimiento real, como historia de Dios encarnado.[135]

El contenido —lo divino— va a ser recibido por el arte desde fuera de él mismo; el arte ya no se identificará, como en Grecia, con la religión, sino que ésta asumirá una representación más adecuada de lo absoluto. De este modo, en su tercera gran forma, la romántica, el arte se definirá como dependiente, en cuanto a su contenido, de la religión.

La forma romántica

Para Hegel la forma romántica es el arte cristiano;[136] el arte cuyo contenido es la interiorización humana de la verdad divina. La tercera gran forma artística se va a caracterizar por pretender plasmar sensiblemente un contenido que por sí mismo trasciende toda sensibilidad llevando a la esfera artística hasta el desbordamiento de sus límites. Después de su amanecer simbólico y su mediodía clásico, el atardecer del arte es romántico.

El arte clásico consiguió el punto más alto en cuanto a la sensibilización del espíritu. Sin embargo, la presencia del espíritu en su ser otro —por ideal que sea— implica que él no se manifiesta absolutamente acorde a su concepto verdadero. En la forma clásica, la interioridad infinita y libre de la idea permanece unida a la exterioridad corpórea como si ésta fuera su propia existencia, y por los impulsos de su propia constitución, la idea va más allá de sus formas de existencia en las que, no obstante ser realizaciones suyas, ella no se identifica totalmente. En tanto espíritu, la propia idea tiene que superar su presencia sensible ideal. El arte clásico fue la realización más adecuada para expresar sensiblemente al espíritu, pero éste, por su propio movimiento, se ve impelido a negar sus propias determinaciones en las que no realiza absolutamente el recogimiento de la idea acorde a su concepto. Este recogimiento se posibilita por la forma romántica dado que ella, desde dentro de la esfera artística, destruye la unidad de significante y significado aspirando a expresar un contenido que supera a la forma clásica: Dios como espíritu. O sea, un contenido que por su propia esencia no se reduce a la manifestación sensible. "De este modo el arte romántico es la trascendencia del arte sobre sí mismo, pero dentro de su propia esfera y en la forma del arte mismo".[137] El arte romántico apunta a "una forma más elevada de conciencia"[138] de la que el arte, por su propio concepto, es capaz de dar.

El arte romántico quiebra la manifestación adecuada de lo espiritual en lo sensible. El arte clásico es "la manifestación conceptualmente apropiada de lo ideal, la consumación del reino de la belleza. Nada puede ser ni devenir más bello".[139] Sin embargo, la verdad del espíritu no se agota en su manifestación bella; él aspira a desprenderse de todo aquello que suponga una exteriorización de sí mismo y el

inicio de esta liberación, desde dentro de la esfera artística, es la forma romántica del arte. Ésta va a establecer de nuevo la inadecuación entre forma y contenido sólo que, a diferencia de la forma simbólica en la que el contenido permanecía en la indeterminación, aquí éste, después de su identificación en lo sensible, busca una determinación más adecuada a su propio ser.

> La totalidad simple y firme de lo ideal se disuelve y se escinde en la doble totalidad de lo subjetivo existente en sí mismo y de la apariencia externa, a fin de que el espíritu pueda alcanzar a través de esta separación la conciliación más profunda en su propio elemento de lo interno. El espíritu, que tiene como principio el acuerdo de sí consigo, la unidad de su concepto y de su realidad, puede hallar su existencia correspondiente sólo en su propio y nativo mundo espiritual del sentimiento, del ánimo, en suma, de la interioridad. Así llega el espíritu a la conciencia de tener su opuesto, es decir, su *existencia*, como espíritu para él y en él, y sólo por ello gozar de su infinitud y libertad.[140]

En el arte romántico, el contenido, desde su exteriorización en la forma, muestra ya el inicio de su retorno a sí mismo. Aquí el espíritu pone a la realidad externa como algo inadecuado a sí porque sabe que su verdad no culmina en la forma sensible. La belleza en el arte romántico ya no se identifica con la apariencia sino que ésta aspira a mostrar la interioridad absoluta como forma de la subjetividad que capta su autonomía y su libertad.[141] La forma romántica prepara el rompimiento de la esfera de la artisticidad desde el momento en que en ella lo espiritual penetra en lo sensible pero, al mismo tiempo, se retira de ésta para recluirse en su propia interioridad aspirando a mostrarse como tal: como interioridad que, desde su apariencia corpórea, ha retornado a su actividad para sí. En este sentido, la belleza en el arte romántico no se identifica con la apariencia sensible sino que dispone a ésta como medio para penetrar en su propia interioridad: aquí la belleza no reside ya más en el cuerpo humano sino en el alma que ha hecho suya la verdad del cristianismo.

> Para la belleza romántica [...] es necesario por cierto, que el alma, aunque aparezca en lo externo muestre, a la vez, haber retornado de esta corporeidad a sí y vivido en sí misma [...] Por esta causa ahora la belleza ya no concierne a la idealización de la figura objetiva, sino a la figura interna del alma en sí misma;

> ella deviene una belleza de la intimidad, según el modo como cada contenido en lo interno del sujeto se constituye y desarrolla sin contener lo externo en esta compenetración con el espíritu.[142]

En el esfuerzo romántico por mostrar lo anímico desde lo sensible éste pierde valor e, incluso, la fealdad corpórea aparece en él porque ahora lo que importa es el repliegue bello del alma en sí misma: la belleza habita ahora en la interioridad de las figuras y no en la apariencia de éstas porque el alma ha retornado a sí, encontrándose consigo misma y, recogiéndose, aspira a expresar intuitivamente lo absoluto como "el repliegue de lo interno en sí, la conciencia espiritual de Dios en el sujeto".[143] El permitir ver la interioridad constituye la superioridad espiritual —no artística— de la forma romántica sobre la clásica. A ésta le falta el retorno de lo espiritual a sí como sentimiento en el que la subjetividad se sabe y se quiere a sí misma. Y esta carencia se muestra externamente en el hecho de que las esculturas griegas no tienen ojos en los que se transparente la luz del alma como intimidad que se conoce a sí misma. En cambio, en el replegarse del espíritu en el arte romántico aparece la subjetividad como luz espiritual que ilumina el lugar de su aparición —la obra de arte concreta, sobre todo, la pintura, la música y la poesía— y su misma aparición; aquí la subjetividad se pone como la belleza íntima que se conoce e ilumina a sí misma.[144] Esta iluminación de la propia interioridad espiritual del sujeto muestra el esfuerzo de unir a éste con lo divino; con lo que, según Hegel, es la verdadera manifestación de éste, o sea, con el cristianismo.

> Lo absoluto por completo universal en sí, como es consciente de sí mismo en el hombre, constituye el contenido interno del arte romántico, y así también toda la humanidad y su íntegro desarrollo es para él su material inagotable.[145]

Sin embargo, como veíamos antes, este contenido no es forjado por el arte sino que éste lo recibe de la religión. Ésta es ahora "el *supuesto* esencial del arte" como "conciencia universal de la verdad" presente ya en el mundo.[146] A través de la escisión entre el contenido y su formación artística "el arte mismo se anula (*aufhebet*) y muestra para la conciencia la necesidad de descubrir por la aprehensión de lo ver-

dadero, formas más elevadas de las que el arte es capaz de ofrecer".[147] Por su propia pretensión de mostrar desde lo sensible lo interno como adecuado a sí mismo y no a su exteriorización, el arte romántico llega a su desintegración y, con ella, posibilita el tránsito a una realización y aprehensión más adecuadas del espíritu mismo. El arte, al no ser más la expresión adecuada para lo absoluto, se ve superado por la religión y, sobre todo, por la filosofía en la que el espíritu se identifica conceptualmente.

El arte se fundamenta en una doble unidad: la del artista con su obra y, dentro de ésta, la de contenido y forma. El modo en que acontece esta doble unidad determina la compenetración en lo creado entre el significado y el significante. En el comienzo del arte, o sea, en la forma simbólica, el espíritu se mostraba como no libre y buscaba su absolutización en la divinización de lo natural; después, en la forma clásica, la individualidad espiritual se plasmó adecuadamente en las figuras divinas y, por último, en la forma romántica, el espíritu profundizó en sí mismo, horadó a lo sensible desde el arte mismo y, al replegarse, mostró a lo exterior como algo subordinado a él de modo tal que, desde la forma misma, el espíritu aspira a desprenderse de lo sensible.

En cada una de sus formas, el arte asume su destino de encontrar y dar la expresión artística conforme con el espíritu de un pueblo. El artista, formado él mismo en la concepción del mundo de su época, toma en su propia conciencia al contenido, que para él representa la verdad en la que vive, y lo exterioriza en una forma que permite la intuición de lo absoluto.[148] Esta compenetración entre el mundo y el artista se rompe en la modernidad en tanto ésta instaura la libertad individual en el pensamiento y en la creación. La reflexión crítica del hombre moderno lo sustrae de la vida formada al interior de un contenido constituido como verdadero. En la modernidad, el mundo y el individuo entran en contradicción: el artista se libera del contenido desde el que lo sagrado y lo eterno se presentan a la conciencia. El mundo se seculariza autonomizándose y cualquier aspecto de la realidad puede ser ahora objeto de configuración artística mientras ella misma albergue esa posibilidad. Todo puede ser mostrado artísticamente y, por tanto, no existe nada que pueda reclamar para sí la necesidad exclusiva de ser representado por el arte.[149] Así, la doble unidad fun-

damentadora del arte se trastoca en la modernidad en una doble escisión: entre el mundo y el artista y entre la labor del artista y su obra.

El mundo, al perder su carácter de presencia de lo divino, se reduce a su *prosaica objetividad*: la vida ya no se capta en su sustancia ética sino que, desde su transitoriedad, se pretende aprehenderla y llevarla a la intuición como duradera.[150] Mientras el artista griego captaba y expresaba lo esencial de lo inmediato, el artista moderno pretende mostrar lo inmediato como esencial. Por otra parte, el artista moderno, desde su mera subjetividad, pretende constituirse en dueño de la realidad al considerar a su creación como objetiva; sin embargo, el apego a las cosas del mundo secularizado y su configuración desde la subjetividad libre del artista no son suficientes para que el arte mantenga sus pretensiones de verdad, más bien, ellos son los elementos románticos que llevan al desmoronamiento del arte. De este modo, en su desintegración, el arte romántico conserva e incluso potencia el elemento subjetivo pero éste, al caer en la pretensión de reproducir como duradero lo meramente transitorio, no va más allá de una actitud realista frente al mundo, con lo cual desemboca en la escisión radical entre forma y contenido al interior de la obra de arte.

Hegel diagnostica el proceso disolutivo del arte romántico como constituido por aspectos inconciliables: por una parte, se exalta la subjetividad libre del artista y, por la otra, ésta cae en la imitación de lo objetivo, no en su sustancia, sino en sus figuras accidentales.[151] Desde aquí, el espíritu se aleja de su apariencia sensible en el arte y busca la reconciliación consigo mismo como modo de elevar la apariencia bella de la verdad a lo absoluto propiamente dicho, o sea, a la verdad conceptual. Después de exponer el contenido valioso del arte, la filosofía recoge este contenido y lo incorpora a su proceso de construcción sistemática como expresión de la totalidad. Es en este sentido como el arte culmina en la estética; en la reflexión filosófica.

> [...] el contenido es el que como en toda obra humana decide también en el arte. Según su concepto el arte no tiene ninguna otra misión que exponer lo en sí mismo valioso (*Gehaltvolle*) a la presencia adecuada, sensible; y la filosofía del arte debe, pues, convertir en su tarea principal la captación mediante el pensar de lo que es valioso y su modo de apariencia bella.[152]

La inclusión de la reflexión sobre el arte en la filosofía sistemática llevó a considerar el contenido de verdad en las formas bellas y esta misma inclusión muestra ahora la necesidad de trascender la verdad bella en la verdad conceptual. Al conseguir realizarse en esta última el sistema considera al arte como algo del pasado.

Arte y filosofía: el carácter del arte como cosa del pasado

¿Cómo presenta Hegel la superación conceptual de la belleza? Veamos, a manera de conclusión, este problema.

El arte es el primero de los modos en que la idea retorna y se recoge como espíritu. Mientras permanece en la esfera artística, este recogimiento es incompleto; sólo culmina, mediado por la religión, en la filosofía. La dignidad del arte reside en que se encuentra en el mismo ámbito que la religión y la filosofía; ellas tres son las esferas en las que el espíritu absoluto se libera de los límites de su existencia accediendo a la realización verdadera de su ser.[153] Y es precisamente el grado de consecución de la verdad, o sea, la autorrealización del espíritu, lo que establece la diferencia y la jerarquía entre esas esferas.

La idea, inmersa como belleza en la imagen sensible-espiritual del arte y proyectada a la intuición, es recuperada o, mejor dicho, se recupera en su mismidad con su identificación en el concepto. En éste todo se trasluce; no permanece nada oculto sino *que todo aparece* como *esencialmente* es. Por su propio movimiento, la idea en tanto espíritu se ve en la necesidad de trascender y superar su verdad sensible-bella para alcanzar su verdad reflexiva-conceptual. De este modo, el arte cumple su destino de elevar la pura materialidad a sensibilidad espiritualizada y, mediante ésta, posibilitar el encuentro total del espíritu consigo mismo. Esta superación de la verdad sensible por la verdad conceptual ha llevado a algunos —como Benedetto Croce— a hablar de la muerte del arte:[154] cumplido su destino el arte llegaba a su fin. Sin embargo, esta interpretación no es correcta ya que, como veremos, para Hegel no se trata de la necesidad de que el arte desaparezca, sino de la pérdida de la preeminencia que tuvo en la época clásica de los griegos constituyéndose en la más adecuada expresión para lo absoluto. Se trata de situar históricamente la verdad del arte y de su culminación en el sistema de la filosofía. Es decir, así co-

mo el arte transfigura la realidad empírica, natural o prosaica, presentándola en una forma que absolutiza sensiblemente la verdad de su contenido, la filosofía transforma la intuición del arte en concepto.

> Pero como el arte tiene su *antes* en la naturaleza y en la esfera finita de la vida, así también tiene un *después*, es decir, un círculo que a la vez trasciende su modo de aprehensión y manifestación de lo absoluto. Pues el arte posee también en sí mismo un límite y asciende, en consecuencia, a formas más elevadas de la conciencia. Esta limitación determina, en efecto, además, el lugar que estamos hoy acostumbrados a conceder al arte en nuestra vida. El arte no vale ya para nosotros como el modo más elevado en que la verdad accede a la existencia.[155]

En la aprehensión conceptual de la verdad se supera el modo artístico de manifestación de lo absoluto. La apariencia artística, frente a la naturaleza y la existencia inmediata, tenía la ventaja de contener y, por lo mismo, presentar a la intuición lo espiritual. Esta superioridad del arte frente a lo meramente sensible es, al mismo tiempo, su límite frente a la filosofía: en el arte, el espíritu aparecía en lo sensible y no en sí mismo, por lo tanto, requería superar esta apariencia para encontrarse propiamente a sí mismo en la esfera del pensar.

La filosofía, y no el arte, es la forma suprema de llevar el espíritu a la conciencia de sí mismo. El arte representó cierto grado de verdad adecuadamente: aquella que en su propia determinación posibilitaba su aparición sensible tal y como aconteció con la individualidad espiritual en las figuras de los dioses griegos. Frente a esto, primero el cristianismo y luego el espíritu del mundo moderno respecto a la verdad, impulsan a ésta a ir más allá de sus modos artísticos de representación. En la modernidad ya no es lo sensible sino la conciencia crítica y el pensamiento reflexivo los que se constituyen en las normas aprehensivas de lo verdadero. Con esto se supera al arte como expresión más adecuada para lo absoluto, o sea, el arte griego cuya disolución, desde la propia esfera artística, es la forma romántica.[156] Esta forma —como señala Szondi—,[157] si la vemos exclusivamente desde el punto de vista del arte, es un descenso; con ella la obra de arte pierde su carácter ideal en tanto sacrifica lo sensible en beneficio de la pura interioridad anímica, en cambio, si la valoramos desde la perspectiva del espíritu que va realizándose y encontrándose a sí mismo, la forma romántica del arte es un ascenso en tanto en

ella se desbordan los límites de la belleza y se prepara el advenimiento de la identificación absoluta de la idea en el concepto. Es, pues, desde el interior de la filosofía del espíritu, como el arte, concretamente el arte clásico, se vuelve insuficiente como manifestación de la verdad. Y es también desde la filosofía realizada como Hegel reitera, implícitamente, su concepción del carácter insuperable, dentro del arte mismo, de la belleza clásica.

La forma simbólica instaura la separación entre materia y espíritu que la forma clásica va a conciliar y la forma romántica va a reintroducir privilegiando el espíritu pero implicando, desde el punto de vista de las formas artísticas, una decadencia del mundo moderno frente a la antigüedad clásica. Sin embargo, la modernidad posee la preeminencia absoluta en la filosofía.[158]

La potenciación de la subjetividad consciente que termina imponiéndose en la forma romántica y el desarrollo de la reflexión que permea todos los ámbitos de la vida moderna, terminan mostrándose como condiciones desfavorables para el arte.

> En todas estas relaciones el arte es y permanece para nosotros, según el aspecto de su suprema determinación, como algo que pertenece al pasado (*ein Vergangenes*). Por lo cual ha perdido para nosotros también la auténtica verdad y la fuerza vital y ha sido más relegado en nuestra representación, de modo que no mantiene ya en la realidad (*Wirklichkeit*) su antigua necesidad ni ocupa su elevado puesto. Lo que en nosotros es ahora suscitado por la obra de arte ya no pertenece al goce inmediato, sino a la vez a nuestro juicio, puesto que sometemos a nuestra consideración pensante el contenido, el medio de manifestación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación de ambos. La *ciencia* del arte es, por tanto, en nuestro tiempo una necesidad mucho mayor que en la época en la cual el arte procuraba ya para sí una completa satisfacción. El arte nos invita a la reflexión pensante, y no por cierto con el fin de recrear el arte sino para conocer científicamente lo que es el arte.[159]

El goce y la intuición despertados por el arte dejan su lugar, en el sistema hegeliano, al concepto revelador de la verdad contenida en el arte. La estética, como filosofía del arte, penetra a la obra y hace aparecer conceptualmente la verdad contenida en ésta. La verdad tiene que trascender su apariencia sensible y mostrarse como puro pensamiento y, con esto, el arte queda como algo del pasado.

La búsqueda de la unidad entre el contenido y la forma propia del arte simbólico, el encuentro por parte del arte clásico de esta unidad en la expresión de la individualidad sustancial y la ruptura romántica de la unidad en favor del elemento interno como modo de trascender la sensibilidad, constituyen los tres momentos en que el arte consigue manifestar a la verdad como belleza y a la vez anunciar la superioridad de aquélla frente a ésta.

El carácter prosaico de los tiempos modernos y la libertad reflexiva del individuo han tenido como consecuencia el retorno del espíritu a sí mismo como forma de superar la figuración artística de la verdad. Esto no significa que el arte tenga que afrontar el fin de su existencia; su superación en la filosofía consiste en que ésta, en la época moderna, se ha constituido en la forma apropiada y última para la expresión de lo absoluto. En nuestra época, según el propio Hegel, es posible "esperar que el arte se eleve más y se perfeccione, pero su forma ha dejado de ser la necesidad suprema del espíritu".[160] Ésta la constituye la filosofía sistemática en la que se consuma real y verdaderamente la idea. Y, no obstante esta consumación, el arte, aún en su superación filosófica, se muestra como imprescindible. Él ha llevado a cabo la liberación del espíritu a partir del contenido y su manifestación en las formas y, sobre todo, ha presentado y, en algún momento, conciliado a lo absoluto con la apariencia sensible. Al cumplir este destino el arte no agota el desarrollo del espíritu pero su verdad forma parte de la historia del mundo como su aspecto más bello recompensando "el duro trabajo en lo real y el amargo esfuerzo del conocimiento".[161] La transformación de la verdad en concepto, aun superando a la manifestación sensible de la idea, no puede hacernos olvidar la magnificencia con que el arte cumplió su destino: expresar bajo la forma bella un contenido verdadero.

Notas

1 Valga, a manera de ejemplo, lo siguiente. "La gran época de la estética moderna es muy breve: abierta con la *Crítica del juicio* de Kant se cierra con la *Estética* de Hegel". Roberto Calasso, *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 79. Por su parte, Simón Marchán Fiz destaca: "La estética de G.W.F. Hegel (1770-1831), ese monumento de la filosofía del arte es hito obligado, se

reconozca o no, de una inflexión que impregna a la modernidad posterior". *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, p. 163. Y, por último, reconociendo la valía de ciertos aspectos de la estética hegeliana y la necesidad de ajustar cuentas con ella, Rafael Argullol nos dice: "El análisis de Hegel es casi profético en relación a los destinos ulteriores del arte moderno. Los síntomas puestos al descubierto en sus *Lecciones de estética* emergen puntualmente hasta alcanzar nuestros días. No así, desde luego, el diagnóstico, si tratamos de leerlo desde la globalidad del sistema hegeliano". *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 155.

2 Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1996, p. 68.

3 Citado por Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México, FCE, 1981, p. 35.

4 "No hay ciencia de lo bello, sino sólo crítica, ni ciencia bella, sino sólo arte bello". Kant, *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires, 1968, & 44, p. 149.

5 "[...] la estética profesada por Hegel no es una estética formal, sino de contenido [...] La estética atenta al contenido [...] para analizar y valorar las obras de arte, no se atiene exclusivamente a su forma [...] sino que investiga y valora las obras de arte atendiendo, ante todo, al objeto, tomando como pauta su modo profundamente trabajado y exhaustivo de manifestarse". Ernst Bloch, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, FCE, México, 1983, pp. 257-258.

6 *Cf.* Georg W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza Universidad, Madrid, 1997, & 2, pp. 100-101.

7 *Cf. Ibid.*, & 6, pp. 105.

8 Cf. *Ibid.*, & 1, p. 100.

9 "En su obra *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817), parece que Hegel realizó, con rigurosa y lúcida arquitectura racional, el sueño romántico de amplias obras poético-filosófico-simbólicas de carácter 'enciclopédico' que deberían fundir la poesía, la historia, la ciencia, las religiones y las mitologías de todas las épocas y de todos los pueblos". Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid, 1992, p. 111.

10 Hegel, *op. cit.*, & 14, p. 117.

11 "[...] podemos imaginarnos [...] un entendimiento que no siendo discursivo como el nuestro, sino intuitivo, vaya de lo sintético-universal (de la intuición de un todo como tal todo) a lo particular, es decir, del todo a las partes; que, por lo tanto, ni él ni su presentación del todo encierran en sí la contingencia del enlace de las partes para hacer posible una forma determinada de conjunto, como la que necesita nuestro entendimiento, que tiene que avanzar desde partes, como fundamentos concebidos como universales, a distintas formas posibles, que se han de subsumir bajo éstos y tienen el carácter de consecuencias". Kant, *op. cit.*, p. 252.

12 *Cf.* Hegel, *op. cit.*, & 18, p. 120.

13 *Ibid.*, & 19, p. 125.

14 *Ibid.*, & 19, p. 126.

15 *Ibid.*, & 24, p. 131.

16 *Ibid.*, & 247, pp. 305-306.

17 *Ibid.*, & 15, pp. 117-118. E. Bloch comenta de la siguiente manera el entrelazamiento de círculos singulares en el todo sistemático. "Lo que, en Hegel, rebasa en cada círculo 'las fronteras de su elemento y sirve de base a una esfera ulterior', lo que en la omega de la síntesis representa el alfa de la tesis, incrementado por lo menos con una más rica determinación, esta adición de contenidos que no

existían en el punto de partida del llamado círculo ni se intercalan, ya determinados y en su conjunto, en el comienzo, es lo que supera la enciclopedia como un proceso formal". *Op. cit.*, p. 175.

18 *Cf.* Hegel, *Estética 1. Introducción*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983, p. 54.

19 *Ibid.*, p. 76.

20 *Cf.* Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, && 381, 382 y 383, pp. 436-437.

21 *Cf.* Hegel, *Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983, p. 24.

22 Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, & 384, p. 437.

23 *Ibid.*, & 377, pp. 433-434.

24 *Cf. Ibid.*, & 385, p. 437.

25 Hegel, *Estética 2*, p. 34.

26 *Idem.*

27 *Cf. Ibid.*, p. 35.

28 "Para nosotros —escribe Hegel— el concepto de lo bello y del arte es un supuesto dado por el sistema de la filosofía". *Estética 1*, p. 76. En este sentido Peter Szondi, en su espléndida obra *Poética y filosofía de la historia I*, Visor, Madrid, 1992, p. 197, comenta : "La estética no es una parte del sistema hegeliano que podría faltar. Contrariamente, en el concepto de lo bello, del que surge toda la estética, se realiza por primera vez la idea directriz de la filosofía hegeliana: el sujeto-objeto. En la forma artística, la idea llega a la manifestación sensible y con ello a la realidad".

29 *Cf.* Hegel, *Estética 1*, pp. 37-38.

30 "La reconversión de la estética a la filosofía del arte es definitiva y acarrea dos consecuencias complementarias: por un lado, la *belleza artística* pasa a ser considerada como el objeto propio de la misma y, por otro, *la belleza de la naturaleza* queda casi excluida de los análisis estéticos [...]" S. Marchán Fiz, *op. cit.*, pp. 163-164.

31 Hegel, *Estética 1*, p. 39.

32 *Ibid.*, p. 40.

33 *Cf. Ibid.*, pp. 47-48.

34 "De acuerdo con Hegel, en el proceso del espíritu no es sólo el arte necesario sino también su filosofía, es decir, la estética. Sólo en la medida en que el espíritu concibe la obra de arte, que es su enajenación, la penetra en el pensamiento, anula la enajenación, se ha franqueado el abismo entre sujeto y objeto. En la estética se continúa lo que se comenzó en el arte; el arte, según Hegel, se convierte necesariamente en su propia filosofía". P. Szondi, *op. cit.*, p. 170.

35 *Cf.* Hegel, *Estética 1*, p. 56.

36 "[...] con la afirmación de la estética como filosofía del arte, no sólo nos separamos de la belleza natural, sino que también distinguimos esta ciencia de las restantes —de las ciencias positivas— entendiéndola como filosofía. Poseerá todos los rasgos del saber filosófico, elaborará ella misma su concepto, así como su demostración. Mas la filosofía del arte no es un sistema aparte u original. Muy al contrario, es una parte de un sistema filosófico muy amplio —de todo el sistema hegeliano— y, más que una parte, un momento del desarrollo enciclopédico que deberá ser sobrepasado hacia la religión y la filosofía misma". Valeriano Bozal, *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970, p. 13.

37 "El ser comienza a ser para sí mismo contemplando. La vida más allá del trabajo se llama ocio. En él moran las musas, las primeras consoladoras del ser para sí mis-

mo del espíritu que ahora comienza en Hegel. La puerta al 'espíritu absoluto' con que primero se encuentra quien retorna a los lares ostenta esta inscripción: belleza. Lo bello es la idea en el plano de la intuición, la aparición de la idea a través de un medio sensible (piedra, color, sonido, palabra), bajo la forma de un fenómeno limitado". E. Bloch, *op. cit.*, p. 256.

38 *Cf.* Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, & 131, pp. 224-225.

39 Hegel, *Estética 1*, p. 49.

40 "El arte cruza un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo perecedero y el contenido verdadero de los sucesos, revistiendo a éstos de una realidad más alta y verdadera". V. Bozal, *op. cit.*, p. 17.

41 "Como quiera que en el mundo empírico la esencia no se manifiesta de modo puro sino mezclada con lo inesencial, pero ofreciéndose al mismo tiempo como lo real y verdadero, el mundo es ilusión. El arte, por el contrario, no engaña; se da a conocer como apariencia, pero una apariencia 'que abre un camino de sentido y señala hacia algo espiritual que en ella se presenta'. La apariencia estética se determina pues en Hegel como algo sensible que remite a algo espiritual". Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, pp. 89-90.

42 *Cf.* Hegel, *Estética 1*, p. 143.

43 Hegel, *Estética 2*, p. 22.

44 Hegel, *Estética 1*, p. 149.

45 Hegel, *Estética 2*, p. 46.

46 Esta comparación la aclara P. Szondi: "[...] en el concepto hegeliano están contenidas todas las determinaciones del objeto real —como en la semilla todas las determinaciones del árbol están prefiguradas— [...] Las diferentes determinaciones del árbol se encuentran en la realidad, en el árbol real, en la separación espacial, en la semilla, por el contrario, todavía constituyen una unidad. El concepto contiene en unidad ideal los diversos aspectos que en la existencia finita están escindidos". *Op. cit.*, p. 190.

47 Hegel, *Estética 2*, p. 40.

48 *Ibid.*, p. 46.

49 *Idem.*

50 Hegel, *Estética 1*, p. 151.

51 Cf. Hegel, *Estética 2*, p. 40.

52 *Ibid.*, p. 47.

53 *Idem.*

54 *Ibid.*, p. 65.

55 "Hegel comprendió correctamente que la belleza natural es hasta tal punto un reflejo de la belleza artística, que aprendemos a percibir lo bello en la naturaleza guiados por el ojo y la creación del artista". Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós/ICE-UAB, Barcelona, p. 82. Por su parte, Bernard Teyssédre expresó, con anterioridad a Gadamer, una interpretación más radical: "Lejos que la belleza derive de la naturaleza, la naturaleza imita al arte y a través del arte accede a la belleza [...]". *La estética de Hegel*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974, p. 44. Sin embargo, el acceso de la naturaleza a la belleza desde el arte hay que entenderlo en el sentido de que sólo formados en este último podemos percibir —haciéndola nuestra— la belleza fuera de sí de la naturaleza.

56 *Cf.* Hegel, *Estética 2*, p. 75.

57 *Cf. Ibid.*, pp. 98-99.

58 *Ibid.*, p. 102.

[59] Al respecto, dice P. Szondi: "En lugar de la realidad finita de la naturaleza aparece la realidad no limitada en sí del arte: aunque la idea no permanece en sí misma sino que pasa a la existencia sensible, esa existencia sensible ya no es la realidad inmediata, sino el mundo de la apariencia conciliado espiritualmente. De esta manera, Hegel puede definir *lo bello*, que en lo bello natural tenía sólo una preformación imperfecta, como la *aparición sensible de la idea*. Y llama a la realidad de la idea en la apariencia sensible, que ya no es perjudicada por ningún defecto de la realidad inmediata, lo *ideal* en el concepto de lo ideal como lo bello en el arte [...]". *Op. cit.*, p. 195.

[60] Hegel, *Estética 2*, p. 106.

[61] *Ibid.*, p. 53.

[62] *Ibid.*, p. 104.

[63] Hegel, *Estética 1*, p. 97.

[64] *Ibid.*, p. 98.

[65] *Ibid.*, p. 99.

[66] Hegel, *Estética 2*, p. 114.

[67] *Cf. Ibid.*, p. 115.

[68] *Cf. Ibid.*, pp. 117-118.

[69] *Ibid.*, p. 122.

[70] *Ibid.*, p. 144.

[71] *Cf. Ibid.*, p. 132.

[72] *Ibid.*, p. 133.

[73] *Ibid.*, p. 204.

[74] *Ibid.*, p. 205.

[75] *Ibid.*, p. 220.

[76] *Ibid.*, p. 129.

[77] *Ibid.*, p. 268.

[78] *Idem.*

[79] *Idem.*

[80] *Ibid.*, p. 270.

[81] *Cf.* Hegel, *Estética 1*, p. 80.

[82] *Cf.* Hegel, *Estética 2*, p. 272.

[83] *Cf. Ibid.*, pp. 274-275.

[84] *Ibid.*, p. 271.

[85] *Ibid.*, p. 277.

[86] *Cf. Ibid.*, p. 275. "Si el artista se 'expresa', no puede ser entonces, como tal individualidad, afectado por tales historietas privadas, sino que en tanto punto de concentración de lo humano debe dejar surgir su tema espontáneamente de él, o más bien, *no experimentarse ya sino como el surgimiento de su tema, como la forma que modela un contenido que la obsede*". B. Teyssédre, *op. cit.*, p. 63.

[87] Hegel, *Estética 2*, p. 281.

[88] *Cf. Ibid.*, pp. 285-286.

[89] *Ibid.*, p. 290.

[90] "Nada caracteriza tanto la forma de pensamiento de Hegel como el hecho de que se niega a reconocer un abismo entre la libertad subjetiva y la necesidad objetiva [...] Pues Hegel está convencido de que no puede haber una libertad subjetiva mientras frente a ella esté la necesidad del mundo objetivo: la libertad sólo existiría cuando no se diera ese enfrentamiento". P. Szondi, *op. cit.*, p. 197.

[91] Hegel, *Estética 3. La forma del arte simbólico*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983, p. 86.

[92] Con relación a la metáfora del viaje de la idea, su salida de sí misma y el regreso para encontrarse más rica en cuanto a su propia realización, escribe acertadamente Teyssédre: "Ulises al desembarcar en Itaca no debía ser reconocido al instante. Toma el aspecto y los hábitos de un cazador mendicante. Así la idea, aun Absoluta, debe aprehenderse ante todo en una forma que no es suya, que la expone a los sentidos y la disimula; permanecer en el punto tangencial entre lo interior y lo exterior, punto en el que el contenido sustancial no se expresa aún en su universalidad, algo así como un anciano rico en experiencia para quien todo pensamiento estaría ligado a un recuerdo de modo que espontáneamente no se permitiría jamás a su espíritu sino ese recuerdo, no este pensamiento". *Op. cit.*, pp. 71-72.

[93] *Cf.* Hegel, *Estética 1*, p. 145.

[94] *Ibid.*, p. 147.

[95] Hegel, *Estética 3*, p. 21.

[96] *Ibid.*, p. 22.

[97] La relación entre lo sistemático y lo histórico es reconocida por varios comentaristas de la estética hegeliana. P. Szondi afirma al respecto: "Lo que hace tan significativa la estética de Hegel para la teoría literaria no es sólo el hecho de ser una síntesis altamente original de las reflexiones estéticas de la época de Goethe. Más importante aún es, quizá, que no se pierde en absoluto en una filosofía abstracta metahistórica de lo bello, sino que intenta comprender teóricamente tanto la estructura concreta de la obra poética como también su historia". *Op. cit.*, p. 156. Por su parte, V. Bozal dice: "Afirmar que la estética es un conocimiento histórico y que el arte es un producto histórico no se reduce, en Hegel, a expresar que ambos poseen una fecha, una localización espacio-temporal. Es, por el contrario, mantener la tesis fundamental que hace de ambos momentos necesarios, explica su esencia, su sentido y sus propiedades fundamentales, al incluirlas en un proceso dialéctico que constituye su mismo ser". *Op. cit.*, p. 47. Y, resumiendo la trabazón hegeliana entre historia del arte, reflexión sobre el arte y sistema, S. Marchán Fiz apunta lo siguiente: "La irrupción de la historia se filtra en la filosofía del arte a través de dos vías. Ante todo, siguiendo las exigencias del propio sistema estético, pensando de un modo histórico desde sus raíces, como historia de la evolución de las manifestaciones de la idea, del Espíritu artístico. En segundo lugar, el conocimiento directo o indirecto de la historia del arte de todas las épocas y el contacto personal con las obras que influyen sobre su reflexión estética". *Op. cit.*, p. 172.

[98] Hegel, *Estética 5. La forma del arte romántico*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985, p. 19.

[99] *Cf.* Hegel, *Estética 3*, p. 23.

[100] *Ibid.*, p. 24.

[101] *Ibid.*, p. 25.

[102] *Ibid.*, p.100.

[103] *Cf. Ibid.*, pp. 45-47.

[104] *Cf. Ibid.*, pp. 28-30.

[105] *Cf.* P. Szondi, *op. cit.*, pp. 132 y 206.

[106] Hegel, *Estética 3*, p. 32.

[107] *Cf. Ibid.*, p. 108.

[108] *Ibid.*, p. 50.
[109] *Cf. Ibid.*, pp. 59-60.
[110] *Ibid.*, p. 114.
[111] *Idem.*
[112] *Cf. Ibid.*, pp. 117-118.
[113] *Ibid.*, p. 118.
[114] *Cf. Ibid.*, pp. 119-120.
[115] *Cf. Ibid.*, p. 132.
[116] *Ibid.*, p. 142.
[117] *Cf. Ibid.*, pp. 145-146.
[118] *Cf. Ibid.*, pp. 48-49.
[119] *Cf. Ibid.*, p. 43.
[120] *Cf. Ibid.*, p. 115.
[121] Hegel, *Estética 1*, pp. 154-155.
[122] Hegel, *Estética 4. La forma del arte clásico*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1984, p. 37. Las cursivas son nuestras.
[123] *Ibid.*, p. 23.
[124] *Cf. Ibid.*, p. 24.
[125] *Ibid.*, p. 29.
[126] *Cf. Ibid.*, pp. 29-30.
[127] *Cf. Ibid.*, pp. 37-38.
[128] *Ibid.*, p. 90.
[129] *Idem.*
[130] *Cf. Ibid.*, p. 110.
[131] *Cf. Ibid.*, p. 135-136.
[132] *Ibid.*, pp. 136-137.
[133] *Ibid.*, p. 135.
[134] *Cf.* P. Szondi, *op. cit.*, p. 235.
[135] Hegel, *Estética 4*, pp. 140-141.
[136] "Desde el principio, debemos poner en claro que el concepto hegeliano de lo romántico no es en absoluto idéntico al nuestro que abarca algunas décadas entre el periodo clásico y el realismo. La base histórica de la forma romántica del arte es para Hegel todo el arte postclásico, más exactamente la edad media, el renacimiento, el barroco, el clasicismo y el romanticismo". P. Szondi, *op. cit.*, p. 237.
[137] Hegel, *Estética 1*, p. 159.
[138] *Cf.* Hegel, *Estética 4*, p. 37.
[139] Hegel, *Estética 5*, p. 20.
[140] *Ibid.*, pp. 20-21.
[141] *Cf. Ibid.*, pp. 22-23.
[142] *Ibid.*, pp. 40-41. P. Szondi comenta de la siguiente manera el retorno a sí mismo del espíritu en el arte: "Al saberse el espíritu, al llegar a ser su objeto, tiene su objetividad no más en lo exterior y sensible de la existencia sino en sí mismo. Y al sentirse en esa unidad consigo mismo, la conciliación de lo interior y lo exterior se ha vuelto a lo interior y ha alcanzado sólo entonces la infinitud y libertad de la subjetividad [...] La elevación del espíritu a sí, esa conciliación consigo mismo constituye el principio fundamental del arte romántico, su mundo no es ya la apariencia sensible, sino el sentimiento, el ánimo". *Op. cit.*, p. 239.
[143] Hegel, *Estética 5*, pp. 23-24.

[144] *Cf. Ibid.*, p. 24.
[145] *Ibid.*, p. 32.
[146] *Cf, Ibid.*, pp. 32-33.
[147] *Ibid.*, p. 37.
[148] *Cf. Ibid.*, pp. 144-145.
[149] *Cf. Ibid.*, p. 148.
[150] *Cf. Ibid.*, p. 133.
[151] *Cf. Ibid.*, p. 153.
[152] *Ibid.*, p. 157.
[153] *Cf.* Hegel, *Estética 2*, p. 25. Respecto a este punto, Szondi hace notar lo siguiente: " [...] tanto el arte como la religión y la filosofía están al servicio de la verdad: ésta es su contenido supremo. En la consideración especulativa que parte de la verdad en tanto espíritu absoluto, arte, religión y filosofía son tres posibilidades distintas del espíritu de relacionarse consigo mismo, tres estadios en su camino hacia sí mismo, hacia su ser en sí y para sí. Arte, religión y filosofía tienen, según Hegel, el mismo contenido, la verdad como lo absoluto. Pero se diferencian por las formas en las que llevan su objeto a la conciencia". *Op. cit.*, p. 200.
[154] Para una exposición y discusión detalladas de este problema, véase Dino Formaggio, *La "muerte del arte" y la estética*, Grijalbo, México, 1992.
[155] Hegel, *Estética 2*, p. 36.
[156] *Cf.* Hegel, *Estética 1*, pp. 50-51. En este sentido, R. Argullol nos dice: "Naturalmente el arte agonizante es, para Hegel, el arte clásico, nacido y madurado mediante el más perfecto equilibrio entre materia y espíritu. La ruptura de este equilibrio, a favor del último, queda atestiguado por el 'exceso de conciencia' del arte romántico. Más propiamente: el arte romántico conlleva la autodisolución del arte, si entendemos éste según la forma clásica, que es aquella en que se ha expresado su función vital en la Historia". *Op. cit.*, p. 155.
[157] *Cf.* P. Szondi, *op. cit.*, p. 240.
[158] *Cf. Ibid.*, pp. 18-19.
[159] Hegel, *Estética 1*, pp. 53-54. "El 'carácter de pasado del arte' es una expresión de Hegel en la que éste formuló, agudizándola radicalmente, esa exigencia de la filosofía que pretende hacer de nuestro conocimiento mismo de la verdad un objeto de nuestro conocimiento, saber nuestro saber mismo de lo verdadero. Esta tarea y esta exigencia, que la filosofía había planteado desde siempre, sólo se cumpliría, a los ojos de Hegel, cuando comprendiera y reuniera en sí misma la verdad tal y como se manifiesta en su despliegue histórico en el tiempo". H.G. Gadamer, *op. cit.*, p. 33.
[160] Hegel, *Estética 2*, p. 37.
[161] Hegel, *Estética 8. La poesía*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985, p. 319.

CAPÍTULO III

Schopenhauer. El arte: contemplación y expresión de la idea

> El encanto que experimentamos al contemplar la hermosa apariencia de algunos paisajes debémoslo, principalmente, a la *verdad* y a la perfecta *consecuencia* de la Naturaleza.
>
> *Schopenhauer*

Schopenhauer es el primer pensador intempestivo de la modernidad. En su obra *El mundo como voluntad y representación* —verdadero texto fundacional de la reflexión contemporánea— aspira a concentrar el máximo de claridad posible sobre el enigma del mundo y de la existencia. Él pretende haber alcanzado *la* filosofía en la cual se resuelven, hasta donde esto es posible, los impulsos de asombro que desde siempre han originado el pensamiento del hombre.

Esta pretensión lo acerca a Hegel, sin embargo, se distingue radicalmente de éste, y de buena parte de la tradición idealista moderna, al considerar irreductibles el mundo sostenido por las condiciones del entendimiento y la razón y el mundo tal y como es en sí. En este sentido, Schopenhauer se asume como un continuador consecuente de Kant y, a la vez, como un acérrimo crítico de la metafísica dogmática-idealista y de la confianza ciega en la razón y el progreso. De aquí se deriva otra diferencia notable entre las resoluciones filosóficas de Hegel y Schopenhauer: el autor de los *Principios de la filosofía del derecho* consuma el pensamiento en armonía con todo el transcurso histórico y, por supuesto, con su propio tiempo; en cambio, la obra schopenhaueriana mantiene una pugna irremediable con su época.[1] Luchando contra algunas de las ideas dominantes de su tiempo, Schopenhauer logra delinear ciertos perfiles de la modernidad imprescindibles para una inteligibilidad más completa de ésta.

La obra de Schopenhauer se levanta en una época brillante para la filosofía —"los años salvajes de la filosofía" la llama acertada y sintomáticamente Rüdiger Safranski—: la que iniciada con Kant y continuada por Fichte, Schelling y Hegel, se confronta a sí misma en las obras de Feuerbach, Marx y, con una radicalidad distinta a la de éste, en las del propio Schopenhauer y, poco después, Nietzsche. Salvo el autor de *Así habló Zaratustra*, ninguno de los pensadores que desafió a su época fue tan duramente ignorado por ella como Schopenhauer;[2] él es el primer intempestivo de la tradición moderna al asumir, desde Kant, los límites de la razón y, no obstante, no renunciar a la metafísica: la esencia del mundo —*la voluntad*— es aquella a la que podemos acceder reflexivamente a partir de nosotros mismos y, aunque puede estar acompañada de razón, es irreductible a ésta.[3] Schopenhauer está de acuerdo con la crítica de Kant a la metafísica; ésta no es una ciencia, pero no acepta que de aquí se derive necesariamente que aquélla sólo se asuma como investigación sobre las condiciones de posibilidad del conocimiento; el filósofo, al pensar el ser, tensa hasta el desgarramiento las condiciones cognoscitivas y, mediante la reflexión, se atreve a hablar de aquello que, en sentido estricto, no se puede conocer. La metafísica es imposible como ciencia pero no como *ontología*: el intento reflexivo por transgredir los límites del conocimiento y señalar simbólicamente la esencia inmanente de todas las cosas.

La totalidad de lo que es posee una doble dimensión: por una parte, su ser está iluminado de tal modo que se presenta con claridad en la conciencia del sujeto; por otra parte, la condición ontológica de esa presencia no aparece como tal sino que se mantiene en una oscuridad impenetrable por las condiciones de posibilidad del conocimiento y a la que, no obstante, cada uno se puede aproximar en la medida en que consiga llevar a conceptos la reflexión sobre su experiencia interna. El desglose de estas dos dimensiones de lo que es, constituye el pensamiento único de Schopenhauer: "El mundo es, por una parte, representación y nada más que representación, por otra, voluntad y nada más que voluntad".[4]

En el prólogo a la primera edición (1819) de *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer afirma que el contenido de su obra es, en efecto, un *pensamiento único* y nos aclara el sentido de éste

mediante su diferencia con un *sistema de pensamientos*. En un sistema se debe establecer una relación *arquitectónica*: los pensamientos se disponen de tal modo que unos, que no se fundamentan en nada más que en sí mismos, soportan a otros que a su vez apoyan unas consecuencias en las cuales no se sostiene nada. Los pensamientos fundamentales soportan a todo y los pensamientos derivados no cimientan nada. Esta disposición está ausente de un pensamiento único; éste debe guardar la más perfecta unidad: cada parte sostiene al todo en la misma medida en que es sostenida por él. Por lo tanto, su división —que se establece únicamente por necesidades expositivas— debe tener un carácter *orgánico*; una fundamentación recíproca de las partes y el todo. Esto significa que la visión de conjunto está presente en todos y cada uno de los detalles y, a la vez, éstos matizan y enriquecen a aquélla.

Además, en contraste con un sistema como el hegeliano que pretende identificar cognoscitivamente a todo en el concepto, el pensamiento único de Schopenhauer se tensa reflexivamente en conceptos que aspiran a expresar lo que nunca es idéntico a ellos. La conciencia de la relación diferencial entre el concepto y lo que se expresa reflexivamente en él no es pretexto para sumirse en la oscuridad: el filósofo verdadero —el que no suprime ninguna pregunta y problematiza todo aquello que se quiere hacer pasar como comprensible de suyo—[5] es el capaz de crear conceptos cuya claridad permite entrever la realidad que se señala en ellos.[6] No obstante, el afán de claridad del filósofo implica también la conciencia de que su reflexión no puede iluminar todo; el pensamiento filosófico desciende a la realidad fundamental la cual, al ser expresada en conceptos, sufre ya una modificación en su identidad. Lo que el fondo último de lo real es, sólo puede ser dicho en aquello que lo muestra diferente de sí mismo; en lo pensado. Los conceptos que la reflexión produce son representaciones que se refieren no sólo a la presencia efectiva de los fenómenos en el mundo, sino que, sobre todo, se dirigen a aquello por lo cual acontece toda presencia.

La filosofía se constituye trágicamente al mantener su insistencia en pensar la condición de posibilidad de todo lo que es a sabiendas de que esta condición no puede expresarse más que manteniendo su diferencia con los conceptos. Retornar a pensar una y otra vez lo mis-

mo y ser consciente de la imposibilidad de concebir absolutamente todo es la distinción del filósofo trágico; de aquel que, como Schopenhauer, no renuncia a sus afanes comprensivos del enigma del mundo y de la vida. Y Schopenhauer nos da sus conceptos en una obra cuyo título, al decir de Thomas Mann, no sólo nos sugiere el contenido de la misma sino también el temple del pensador que la creó.[7] El pensamiento único de Schopenhauer —el mundo *es* voluntad y representación— condensa, según el propio filósofo, lo que durante mucho tiempo se ha buscado con el nombre de filosofía.[8] Y ésta, para su exposición, se divide en cuatro libros que son, como dice el mismo Mann, cuatro tiempos sinfónicos: teoría del conocimiento, metafísica, estética y ética; cuatro puntos de vista organizados por un mismo pensamiento.

El pensamiento de Schopenhauer se asume como la culminación de lo que desde los griegos se conoce con el nombre de filosofía. En este sentido, él reconoce como verdadero lo que Platón y Aristóteles plantean como el origen del pensar: el asombro por el ser de las cosas. El hombre es el único ser al que le asombra la presencia del mundo y que se sorprende de su propia existencia.[9] Y el asombro es pensante en la medida en que la admiración se transforma en interrogación; sólo la pregunta conduce la búsqueda de lo que, manifestándose, suscita la admiración que, reflexiva, desvanece la ilusión de que el mundo y la existencia son algo que por sí mismo se comprende. La filosofía nace del estupor, de la maravilla, pero también del terror: *thauma* es tanto asombro por lo admirable como terror a lo horrendo y espantoso. Este asombro atemorizado se intensifica ante la conciencia de la finitud de lo presente y, por lo tanto, ante la certeza de la muerte.[10] Desde la finitud de la existencia se destaca la vanidad de todo aquello que constituye el objeto de nuestros deseos y el motor de nuestros esfuerzos.

Junto al asombro por el ser del mundo y de la propia vida se manifiesta el ocaso de todo; el carácter irremediable de la disolución de todas las cosas y de la propia existencia. Esta admiración y estas reflexiones son una necesidad propia del hombre por lo cual éste es considerado por Schopenhauer el animal *metaphysicum*. El hombre, desde el momento en que empieza a reflexionar, experimenta "ese asombro ante el enigma del mundo, asombro del que necesariamente nace la

metafísica".[11] Para Schopenhauer, la metafísica surge en el momento en que el ser de todas las cosas —la voluntad—, mediante su objetivación consciente y racional se refleja a sí misma, pasmándose ante su propia obra y preguntándose por su propio ser. La filosofía es la apertura de luz que penetra en el fondo del mundo logrando que la esencia de éste se señale a sí misma en el pensamiento. Schopenhauer es, pues, un filósofo trágico que construye su pensamiento impulsado por el asombro cuestionante que penetra en la presencia diversa del mundo para señalar en el *logos* su unidad idéntica; la *physis* que, nombrada como voluntad, es la matriz de todo lo fenoménico. El pensamiento filosófico, como símbolo consciente de la voluntad, remite a la esencia única de todo y, por tanto, a su propia condición de posibilidad, pero, al hacerlo desde una forma refleja, el pensamiento mismo desgarra la identidad de la esencia que está expresando.

La señalización filosófico-conceptual no es un develamiento absoluto del enigma del mundo; la esencia del mundo se reflexiona desde el pensamiento el cual es sólo una de sus objetivaciones que, por lo mismo, no puede identificarse totalmente con ella. Lo que la esencia del mundo, al contemplarse y reflexionarse, señala de sí misma son la necesidad y el azar. Ella es siempre un continuo objetivarse, pero sus individuaciones concretas no responden a un plan que las determine de antemano: el mundo tal y como se presenta es la realización de una posibilidad que no agota la infinita y necesaria objetivación esencial. Por esto, dice Schopenhauer, el asombro filosófico es consternación y turbación. "En efecto, la agitación que mantiene la incesante marcha del reloj metafísico procede de la conciencia de que tan posible es la no existencia del mundo como su existencia".[12] Y para que la metafísica pueda surgir, es decir, para que la admiración se levante como filosofía, son imprescindibles, además de un cierto desarrollo de la razón, la conciencia de la muerte y la contemplación de los dolores y miserias de la vida. Si la existencia del hombre fuera ilimitada y careciera de dolor, lo más probable es que a nadie le preocupara la indagación del ser del mundo.[13] Los dioses y los felices no pueden ser filósofos. Sólo aquel para el cual lo presente no se comprende por sí mismo y el dolor y la muerte son inaceptables sin la creación de un cierto sentido, sólo ese se hace cargo del impulso metafísico.

Admirarse y preguntarse por lo que es implica instalarse en los laberintos metafísicos. Así, la cuestión que se impone es ¿qué entiende Schopenhauer por metafísica?

> Por metafísica entiendo todo supuesto modo de conocer qué va más allá de las posibilidades de la experiencia, es decir, de la Naturaleza o de los fenómenos de las cosas, para dar una solución, cualquiera que sea su sentido, a los problemas de esa naturaleza, o en términos más vulgares, trata de descubrir *qué es lo que hay detrás de la Naturaleza y qué es lo que la hace posible*.[14]

Lo que está detrás de la naturaleza está también en ella; lo que la posibilita es lo que se presenta, sin reducirse a ninguna de ellas, en todas sus objetivaciones. Así, es notable que el concepto de metafísica de Schopenhauer se asume como búsqueda de lo mismo que preocupó a la filosofía en sus orígenes, con los pensadores griegos de la época trágica: Tales, Anaximandro, Heráclito, Parménides, Empédocles. Lo que los primeros pensadores buscaron es la *physis*: la esencia íntima que hace que todo nazca y crezca; aquello que sin presentarse como tal posibilita que todo se presente. La *physis* es la verdad (*alétheia*) de la cual todos los fenómenos son manifestación. Esta es la búsqueda a la que Schopenhauer, a pesar de sus derivas kantianas, no renuncia sino que acomete con una inquietante intensidad.

Schopenhauer aspira a desplegar una reflexión en la que el mundo se comprenda en su esencia y se entiendan los fenómenos a partir de sus condiciones de posibilidad. Para lograr esto es necesario rebasar la mera explicación causal de la física. Ésta, entendida como ciencia de la naturaleza, se ocupa de explicar los fenómenos del mundo, pero su resultado, considera Schopenhauer, no es del todo satisfactorio. La explicación de los fenómenos con base en las leyes naturales posee dos inconvenientes que la definen como insuficiente: primero, el comienzo de la cadena de causas y efectos es absolutamente incomprensible ya que su retroceso infinito impide llegar hasta el principio; segundo, las causas activas por las cuales se explica todo se basan en algo completamente injustificable: las cualidades primarias de las cosas (gravedad, dureza, elasticidad, calor, electricidad, propiedades químicas) se utilizan para explicar todo pero ellas mismas permanecen inexplicables. Debido a estas deficiencias, toda explicación por un principio causal es relativa, lo que nos muestra que no es la única ni

la última. Así, por el procedimiento de la explicación meramente causal no es posible acceder a una comprensión verdadera del mundo y de la existencia.[15] Es necesario entonces ir más allá de la física para construir la metafísica que descienda y aclare el fundamento del mundo en sí mismo.

¿Es posible realizar el tránsito del fenómeno, de la realidad presente en el espacio y el tiempo, a la cosa en sí como unidad de la diversidad? ¿El plausible acceso a la cosa en sí determina cognoscitivamente a ésta o sólo construye una reflexión simbólica sobre ella? De acuerdo con Kant no es posible conocer la cosa en sí, es decir, la metafísica es imposible como ciencia. El conocimiento científico, entendido como la determinación conceptual de los objetos dados, se reduce al ámbito de lo fenoménico y la metafísica se asume como crítica de la razón pura que esclarece las condiciones *a priori*, universales y necesarias, del conocimiento. Sin embargo, Schopenhauer encuentra en el propio Kant un indicio para abrir la vía de acceso a la metafísica. En efecto, para el autor de la *Crítica del juicio* es factible explicar la misma acción de un sujeto racional como necesaria y, a la vez, como acto libre de la voluntad.[16] Y esto que Kant atribuye sólo a los seres racionales, Schopenhauer lo va a generalizar reflexivamente: "podemos atribuir a la vez necesidad y libertad a una misma cosa considerada desde dos puntos de vista diferentes, una vez como fenómeno y otra como *noúmeno*".[17] Todo lo que es, en su esencia íntima, no es más que voluntad; no hay nada fuera de la voluntad que determine su presencia. La objetivación de la esencia única del mundo, como veremos, está sustentada en sí misma; su presencia desplegada en los fenómenos ocurre sin ninguna coacción externa, pero, una vez que el fenómeno está efectivamente presente, no puede modificar su, por así decirlo, dote de voluntad. Cada uno de los fenómenos y las relaciones entre ellos están sometidos a la necesidad.

Así, lo que Kant acepta sólo en los límites del hombre y su conducta, Schopenhauer lo valida en todos los fenómenos de la naturaleza. Con esto quebranta la tradición que le atribuye al hombre una especificidad esencial respecto de los demás seres naturales: para Schopenhauer el ser humano es esencialmente lo mismo que el resto de la naturaleza; su diferencia radica en el mayor grado de conciencia que se presenta en él como objetivación específica de la esencia de aqué-

lla. De este modo, el fenómeno hombre, en su voluntad, es *lo mismo* que todas las demás objetivaciones de la esencia única; sin embargo, su diferencia respecto al resto de la naturaleza estriba en que en él su voluntad se hace consciente. Ahora bien, la conciencia acompaña la voluntad del hombre pero no la modifica: la objetivación particular que constituye a cada uno de los seres humanos es necesaria. Así, pues, la conciencia no es la esencia del hombre; ella es aquello en lo cual lo que verdaderamente somos se refleja. Y este reflejo, elevado a reflexión filosófica, se aplica —como veremos más adelante—, a pensar la identidad esencial de todo lo que es. La identidad reflexiva de todo como objetivación de una misma esencia abre el camino de la metafísica. En ésta se trata de transitar el abismo que existe entre el fenómeno y la cosa en sí: abandonar la determinación cognoscitiva del objeto por el sujeto y darse cuenta de que los últimos esclarecimientos de la naturaleza sólo pueden obtenerse de la *conciencia de sí mismo*;[18] la cual, de acuerdo con Schopenhauer, es el punto de partida de la metafísica.

La conciencia de sí mismo es la reflexión de la experiencia interna, o sea, de los impulsos de nuestro propio cuerpo dados inmediatamente a nuestra conciencia, y no un proceder meramente conceptual, es decir, el fundamento del pensamiento metafísico no reside en los conceptos puros sino en la experiencia. Ahora bien, ha sido Kant —junto con Platón, el gran maestro de Schopenhauer— el que ha insistido en que la metafísica no debe sacar sus principios ni sus conceptos de la experiencia. Con esto, considera Schopenhauer, Kant supone que sólo lo que sabemos *a priori* nos puede llevar más allá de la experiencia. Sin embargo, el propio filósofo de Könisberg demuestra que todo conocimiento *a priori* es formal y para llenarse de contenido debe ordenar a la experiencia, con lo cual concluye que los conceptos puros no nos llevan a conocer nada sobre los objetos, o sea, que el conocimiento metafísico es imposible. Schopenhauer está de acuerdo con Kant en que una metafísica edificada con base en puros conceptos *a priori* no es más que un absurdo. Pero, apoyándose en Kant para ir más allá de él, asume el fundamento experiencial de todo conocimiento y, a partir de ahí, aspira a levantar su pensamiento metafísico. ¿En qué medida —se pregunta el propio Schopenhauer—

un pensamiento basado en la experiencia nos puede llevar más allá de ésta adquiriendo así el rango de reflexión metafísica?

> El conjunto de la experiencia es como una escritura secreta y la filosofía es su clave, cuya exactitud se manifiesta por una concordancia constante. Si comprendemos este conjunto a fondo y a la experiencia interior unimos la exterior, el enigma se descifra y se interpreta por sí mismo [...] Y si bien nadie puede conocer la cosa en sí a través del velo de las formas de la intuición, cada uno la lleva en sí mismo, es él mismo; por eso puede encontrarla en el fondo de su conciencia, aunque sea de un modo condicionado.[19]

Schopenhauer asume la labor filosófica como una hermenéutica radical de la escritura del mundo que se nos da en la experiencia tanto de los fenómenos externos como de nuestro propio cuerpo. Fenómeno es todo objeto espacio-temporal susceptible de ser dado en una experiencia posible. Los objetos así aprehendidos son *para nosotros* que, por lo mismo, nos constituimos en los sujetos de esa experiencia externa. Pero además de la percepción de lo que, en tanto objeto, sólo es para nosotros, tenemos la experiencia de lo que es *en* y *para nosotros*, o sea, la experiencia interna de nuestro propio cuerpo. Tanto lo que nos es dado externamente como lo que nos acontece internamente son los signos que la filosofía puede descifrar y comprender en su unidad. La metafísica es la reflexión interpretativa que, partiendo de la experiencia externa e interna, nos permite comprender el enigma del mundo y de la vida. Y, ciertamente, Schopenhauer es consciente de que el origen empírico de la metafísica le quita a ésta su carácter apodíctico. No obstante, en la medida en que la interpretación consiga iluminar armónicamente la multiplicidad diferente de los fenómenos y su unidad idéntica, el propio discurso metafísico se comprobará a sí mismo por su coherencia interna.[20] Así, la metafísica se aventura por los "abismos tenebrosos de la meditación" transitando de la experiencia del fenómeno a la reflexión de la cosa en sí.

> En este sentido, la metafísica va más allá del fenómeno, esto es, de la Naturaleza, y avanza hasta lo que se oculta en ella o tras ella; pero *siempre como lo que aparece en ella*, no independientemente de ésta; por lo tanto, es siempre algo inmanente y no trascendente. Pues nunca se sustrae de la experiencia completamente, sino que es la mera interpretación y estudio de ella, puesto que no nos habla de la cosa en sí más que en relación con el fenómeno.[21]

Transitar más allá del fenómeno significa descubrir la esencia que se presenta en él. Así, para Schopenhauer, la metafísica nunca se aparta completamente de la experiencia: ella es la interpretación del significado universal del contenido empírico; no es una ciencia de contenidos puros ni tampoco un sistema de conclusiones deducidas de proposiciones *a priori*. La metafísica no es transmundana: lo que le interesa es descifrar este mundo y la experiencia de la vida que transcurre en él. La filosofía, como metafísica, crea reflexivamente los conceptos en los cuales se expresa la esencia inmanente del mundo y de la vida. La verdad que se muestra en la metafísica es la aclaración reflexiva de la cosa en sí desde el fenómeno; no es la verdad que devela absolutamente el misterio del mundo. En este sentido, para Schopenhauer, "la solución real y definitiva del enigma del mundo" se encuentra fuera de nuestras potencias cognoscitivas.[22]

La metafísica se alza como pensamiento trágico: ella sabe que el conocimiento en sentido estricto sólo se realiza en el ámbito fenoménico y, sin embargo, no renuncia a la reflexión que, impulsada por la experiencia interna, se abisma en la oscuridad de la cosa en sí. Sólo nos es dada la multiplicidad diferente de los fenómenos; la unidad idéntica del mundo es lo que la reflexión simboliza a partir de la interpretación de la conciencia de sí mismo. En esta tensión se constituye el pensamiento único de Schopenhauer: el mundo es representación y voluntad.

El mundo como voluntad y representación se estructura desde el siguiente orden expositivo. En el libro primero encontramos la teoría del conocimiento: se trata de la representación empírica y científica; el mundo es un conjunto de objetos regulados por las formas cognoscitivas del sujeto. El libro segundo desarrolla la reflexión metafísica: esencialmente el mundo es uno e idéntico; la multiplicidad presente es objetivación de la voluntad. Ésta no se refiere exclusivamente a su forma humana sino a la esencia única que se manifiesta en todo lo que es. En el libro tercero se despliega la estética; el arte consigue representar una serie de objetos no sometidos al principio de razón: las ideas que, a su vez, son los grados inmediatos de objetivación de la voluntad, es decir, el arte nos lleva hasta el límite de lo representable. El arte no representa objetos individuales sino la esencia específica que aparece en ellos. Por último, en el libro cuarto se alza la parte

más grave del pensamiento único de Schopenhauer, la ética: la voluntad como esencia de la vida determina el carácter fundamentalmente deseante de ésta. Afirmar la vida es afirmar la necesidad y el dolor; en cambio, la negación del deseo de vivir dirige la voluntad contra ella misma (querer no querer), renuncia a los placeres relativos y, al hacer suyo el dolor esencial de la vida, se libera de este mundo miserable precipitándose en el nihilismo: "para aquellos en los cuales la voluntad se ha convertido o suprimido, este mundo tan real, con todos sus soles y nebulosas, no es otra cosa más que la nada".[23]

Desde la división que, con fines expositivos, Schopenhauer hace de su pensamiento único, el objeto de la filosofía es, primero, la experiencia, sus condiciones de posibilidad, su forma y su contenido esencial. En este sentido, Schopenhauer inicia la exposición de su pensamiento único investigando la forma, la validez y los límites de la capacidad cognoscitiva, misma que, a su vez, divide en dianoilogía o teoría del entendimiento y en teoría de la razón. Después, ya no se trata de ordenar y relacionar los fenómenos de la naturaleza, sino de comprender lo que está detrás de ellos; de unir en la interpretación reflexionante la experiencia interna con la externa creando los conceptos que, simbólicamente, descifren, en la medida de lo posible, *lo que aparece* en la naturaleza.[24]

Nuestro propósito en lo que sigue es reflexionar la teoría schopenhaueriana del arte como conocimiento ontológico de la idea: lo que la obra de arte expresa y permite contemplar a través de un objeto concreto es la esencia de la cual todas las individuaciones comunes son objetivación. Sin embargo, necesitamos exponer antes, así sea en sus líneas generales, la teoría del conocimiento y la metafísica de la naturaleza para poder establecer los matices distintivos entre el conocimiento empírico-científico y el conocimiento artístico que nos lleva al límite de lo representable.

El mundo de la experiencia y la razón

El punto de partida del pensamiento de Schopenhauer es la forma general que, *a priori*, posibilita el conocimiento: todo lo posible de ser conocido no es más que *objeto para un sujeto*.

> "El mundo es mi representación": esta verdad es aplicable a todo ser que vive y conoce; aunque sólo al hombre le sea dado tener conciencia de ella; llegar a conocerla es poseer el sentido filosófico [...] Si hay alguna verdad *a priori* es ésta, pues expresa la forma general de la experiencia, la más general de todas, incluidas las de tiempo, espacio y causalidad, puesto que la suponen.[25]

El sentido filosófico es, en un primer momento, la conciencia que se da cuenta de que el mundo no es más que aquello que aparece en ella. La constitución formal de la conciencia es la fuente de la cual el mundo plural y diverso recibe su ordenamiento. Es una verdad *a priori* el hecho de que todo lo posible de ser conocido no es más que la presencia en la conciencia del mundo percibido; del mundo como objeto para un sujeto: re-presentación.[26] En la comprensión de que el fundamento cognoscible reside en la conciencia, Schopenhauer se asume como heredero y continuador de una cierta tradición moderna de la filosofía —Descartes, Berkeley, Kant e incluso Fichte—, que postula a la conciencia como la condición del mundo objetivo puesto que el ser de éste radica en *ser para el sujeto*.

> El *sujeto* es aquel que todo lo conoce y de nadie es conocido. Es pues, la base del mundo, la condición supuesta de antemano de todo objeto perceptible, puesto que nada existe sino para un sujeto [...] No le conocemos nunca, sino que justamente él es el que conoce allí donde hay conocimiento.[27]

¿Por qué el sujeto que conoce no puede ser conocido? El fundamento del mundo como representación es tanto la presencia real del fenómeno como su aparición en la conciencia subjetiva, es decir, ésta, por sí sola, no es más que una estructura formal; para que ella conozca efectivamente es necesario que algo distinto se presente en ella: el objeto. Para que haya conocimiento es imprescindible que algo esté presente y que alguien se lo represente. Por esto, el sujeto es condición del conocimiento en la misma medida en que el mundo objetivo es condición para que aquél conozca. El mundo como representación, en sentido estricto, está condicionado por el desdoblamiento en sujeto y objeto; esta es su forma primaria, general y esencial.

Schopenhauer equilibra el peso de los dos componentes del proceso cognoscitivo: "el mundo como representación [...] tiene dos mi-

tades necesarias, esenciales e inseparables".[28] El sujeto es una estructura *a priori*, universal y necesaria, que condiciona toda posibilidad cognoscitiva. El sujeto subyace condicionando, como estructura formal única, toda experiencia y, desde ésta, toda reflexión. El objeto, en cambio, es múltiple: sus formas son el espacio, el tiempo y la causalidad. Sin embargo, la unidad subjetiva y la pluralidad objetiva mantienen una comunidad de límites que se manifiesta en el hecho de que las formas generales del objeto —espacio, tiempo y causalidad— pueden ser establecidas partiendo únicamente del sujeto sin que esto suponga el conocimiento efectivo de algún objeto particular.[29] Así, aunque tan necesario es el sujeto como el objeto para la representación, la determinación cognoscitiva de éste depende de aquél.

La constitución subjetiva está formada por la unidad de sensibilidad pura, entendimiento y razón. La sensibilidad pura está constituida por las intuiciones de espacio y tiempo, es decir, por las condiciones de posibilidad de la sensación; el entendimiento es la facultad de establecer relaciones de causalidad, o sea, como veremos más adelante, de relacionar una parte del espacio con un periodo determinado de tiempo; la razón, como también desarrollaremos más adelante, se reduce, según Schopenhauer, a la facultad de crear conceptos. La unidad de estas tres formas constituye la universalidad subjetiva del hombre;[30] lo que le permite determinar al objeto, condicionado ya por el espacio, el tiempo y la causalidad, como representación suya. De este modo, mientras las propias formas condicionantes del objeto implican la pluralidad, la sensibilidad pura, el entendimiento y la razón, como formas subjetivas *a priori*, no son múltiples; no se diseminan diferencialmente en todos los seres capaces de representación, sino que son siempre las mismas: de hecho, esas formas *son el sujeto*. Mientras se mantengan las fronteras entre objeto y sujeto, es decir, mientras no accedamos reflexivamente a la unidad esencial tanto del objeto como del sujeto, éste no es más que la conciencia en la que aparece representado aquél. "Una conciencia sin objeto no es conciencia. El sujeto que piensa tiene conceptos de sus objetos; el sujeto que intuye sensiblemente posee los objetos acompañados de las cualidades correspondientes a su organización".[31] Y, por lo mismo, lo que

el objeto *es* se muestra en su representación. Es decir, la realidad del objeto en tanto tal aparece en la conciencia del sujeto.

Debido a esto, Schopenhauer va a insistir en la *adecuación* entre la realidad empírica y el idealismo trascendental. El idealismo trascendental, tal y como él lo defiende, pretende conocer la realidad empírica del mundo insistiendo en que ella está condicionada material y formalmente por el sujeto:[32] la existencia *objetiva* de la realidad empírica sólo puede ser concebida por el sujeto; lo que está presente en el tiempo y el espacio sólo puede ser conocido por la conciencia subjetiva, y las formas de ser representado el objeto dependen de las condiciones subjetivas de posibilidad. Y, para Schopenhauer, "la expresión común" de las formas del objeto es el principio de razón suficiente. Éste somete a todos los objetos mostrando la relación necesaria entre ellos: todo objeto es determinado por otros y, a la vez, determinante para otros a grado tal que su realidad se encierra en estas determinaciones recíprocas y necesarias. El principio de razón suficiente nos señala *a priori* que no hay objeto infundado; que no hay nada sin razón de ser, por lo tanto, de todo aquello que se presenta espacio-temporalmente podemos preguntar *por qué*, o sea, cuál es su causa.[33]

Para Schopenhauer, las representaciones son de dos tipos, estrechamente ligados pero, al mismo tiempo, diferentes: las intuitivas y las abstractas. Las representaciones intuitivas se refieren tanto a la experiencia efectiva como a sus condiciones de posibilidad: sensibilidad pura y entendimiento; las representaciones abstractas al pensamiento y a su condición de posibilidad: la razón.[34] Para que los conceptos tengan validez es necesario que la razón los forme partiendo de la intuición. En ambos tipos de representación aparece el mundo sometido al principio de razón suficiente; el mundo de la experiencia y de la ciencia. El análisis que Schopenhauer lleva a cabo muestra las condiciones de posibilidad de todo conocimiento, es decir, las formas generales que la experiencia y las distintas ciencias suponen en su conocimiento efectivo.

Las representaciones intuitivas

Las condiciones de posibilidad de la experiencia son la sensibilidad pura, es decir, las intuiciones de espacio y tiempo, y el entendimiento. La esencia del espacio, como forma del principio de razón, es la *situación*; la determinación recíproca de los cuerpos. La esencia del tiempo, como forma del principio de razón, es la *sucesión*; el orden en el que acontecen los cambios en los cuerpos por su relación mutua. La receptibilidad conjunta del tiempo y del espacio es el entendimiento, cuya forma es la causalidad y, su contenido, la materia. La esencia de la materia es la causalidad: su ser consiste en actuar; causa y efecto constituyen lo que ella es.

La materia no puede actuar sobre nada que no esté en el espacio ni suceda en el tiempo, o sea, sobre nada que no sea ella misma. En el actuar de la materia sobre ella misma consiste la serie infinita de cambios cuyo ordenamiento es establecido por el entendimiento, es decir, por la causalidad: ésta explica el cambio relacionando siempre un periodo de tiempo con un segmento de espacio. El tiempo y el espacio, separados, se pueden representar intuitivamente sin contenido, o sea, sin materia, pero ésta, dado que su esencia es la acción, no puede representarse sin el espacio y el tiempo.[35] La causalidad —la condición de posibilidad de representación de la materia— implica siempre la unión del espacio y el tiempo: responder al por qué de los cambios requiere vincular la situación con la sucesión. "El cambio, o sea la variación producida por la ley de causalidad, refiérese en cada caso a una parte determinada del tiempo conjuntamente con una parte determinada del espacio. Por consiguiente, la causalidad pone en relación el tiempo con el espacio".[36] Lo que ocasiona el cambio no puede ser estático; el que algo se modifique supone un cambio anterior, y éste a su vez implica uno previo y así sucesivamente. *"Todo cambio tiene su causa en otro cambio que le precede inmediatamente"*.[37] Esto significa que lo existente no puede ser causado por lo no existente y que los cambios se refieren siempre a la variación en la *forma* de la materia. Ésta, pensada en abstracto como *pura* materia, permanece; lo que cambia es su forma, es decir, los estados de las cosas concretas cuyo ser está ocasionado por la unión de materia y forma.[38]

La presencia del mundo muestra siempre diversidad y variación, mismas que el sujeto ordena representándoselas en y por el entendimiento. Así, la ley de causalidad es aplicable a la infinita variación de formas que se suceden en la realidad espacio-temporal, pero no es apta para instaurar una supuesta causa trascendente del mundo, porque el cambio es transformación que implica siempre la existencia previa de aquello que determinará la nueva forma que la materia adopte. La causalidad, el fundamento explicativo del mundo, no puede sumirse en una cadena infinita de cambios porque terminaría por desvanecerse toda explicación. La naturaleza misma proporciona dos entidades que evitan el retroceso absurdamente infinito de la explicación causal: la materia como el receptáculo *en* que se manifiestan los cambios y las fuerzas naturales como aquello *por* lo cual ocurren los cambios.[39] Estos son los límites de la explicación causal. Si, por una parte, el sujeto no manifiesta lo que es más que como conciencia del objeto, éste, por otra parte, no se presenta más que como modificación singular de la materia. El puro sujeto y la pura materia no se presentan nunca como tales en la experiencia; sólo son las condiciones de posibilidad de ésta. El sujeto puro y su correlato, la pura materia, son las condiciones últimas de posibilidad del mundo como representación, es decir, son aquello por lo cual el objeto aparece en la conciencia. Pero no son la esencia real de todo lo que es; no son más que *abstracciones* que no nos son dadas nunca en ningún tipo de experiencia. Ésta, al efectuarse, es siempre la relación entre un objeto o un grupo específico de objetos y un sujeto que sólo existe como individuo, como hombre concreto. No hay representación de la materia si no se da en un espacio y un tiempo determinados, es decir, como objeto concretamente formado.

La materia objetiva, al ser el resultado de la unión del espacio y del tiempo, posee las cualidades tanto de uno como de otro. Estas cualidades son antagónicas, sin embargo, al unirse se contienen mutuamente. La representación intuitiva, dice Schopenhauer, nos muestra al tiempo como "fugitiva inconstancia" y al espacio como "rígida e invariable permanencia".[40] Por lo tanto, el puro tiempo y el puro espacio, por separado, hacen imposible la representación objetiva del mundo; para que ésta acontezca es necesario que se reúnan dando como resultado la materia. El *irse* del tiempo y el *permanecer* del espa-

cio se dan *simultáneamente* en la materia. Por esto hay *duración*: permanencia y cambio.

> En la materia es donde se produce la simultaneidad, imposible tanto en el tiempo puro ajeno a la coexistencia, como en el espacio puro que no conoce el *antes* y el *después*. La verdadera esencia de la realidad es precisamente la simultaneidad de diversos estados, pues sólo esto es lo que hace posible la duración.[41]

El cambio en un objeto es perceptible porque su transformación se mantiene hasta cierto punto. No puede haber acción —materia— si no hay simultáneamente cambio y permanencia: los objetos se relacionan por su coexistencia y sus modificaciones acontecen en el tiempo. La materia, como unión de tiempo y espacio, es la transformación continua y, a la vez, la permanencia relativa de sus estados.

Las cualidades básicas de la materia se derivan de las formas *a priori* de nuestro conocimiento: intuiciones de espacio y tiempo y causalidad. Las formas puras de la sensibilidad son el correlato subjetivo de la situación espacial y la sucesión temporal de los objetos; el entendimiento, cuya forma es la causalidad, es el correlato subjetivo de la materia. Y, en la medida en que la causalidad implica la unión de tiempo y espacio, no es posible el entendimiento sin la intuición ni la intuición sin el entendimiento. El entendimiento y la materia son las caras subjetiva y objetiva de la presencia múltiple y variada del mundo. Por lo tanto, la esencia única de éste no puede encontrarse desde la forma general de la representación; ésta es derivada de la cosa en sí que como tal nunca se presenta espacio-temporalmente.[42] El poder cognoscitivo del entendimiento se agota en la causalidad y todo el ordenamiento de la realidad diversa y variable no existe más que por y para el entendimiento. Y las formas puras de la sensibilidad se manifiestan en la representación del mundo real; en el conocimiento de la relación causa efecto. Por esto, dice Schopenhauer, *"toda intuición es intelectual"*.[43] Las formas de la intuición y el entendimiento, *a priori*, constituyen las condiciones de posibilidad subjetivas de la presencia del conjunto de los objetos.

La representación intuitiva supone siempre la actividad conjunta de la sensibilidad pura y el entendimiento. Sin embargo, esta actividad en la cual y por la cual se representa el mundo real, no sería

posible sin el conocimiento inmediato de los cambios a que nuestro cuerpo —materia— se ve expuesto por la acción de los cuerpos externos. "En tal sentido, el cuerpo es *objeto inmediato* del sujeto, porque sirve de medio para la intuición de todos los demás objetos".[44] Es decir, sin la sensación efectiva, la sensibilidad pura y el entendimiento no podrían intuir la presencia de los objetos externos: el mundo real actúa sobre nuestro cuerpo y el efecto que éste recibe cumple la función de punto de partida para el conocimiento. El cuerpo proporciona los datos ya que la actividad de la materia es percibida inmediatamente como impresión de lo externo sobre nuestro cuerpo; pero la ordenación de esta actividad como causa-efecto es establecida por el entendimiento; por el correlato subjetivo de la materia.

Según Schopenhauer, son dos las condiciones que determinan la posibilidad de la representación intuitiva. La primera, enunciada objetivamente, se refiere a la propiedad de los cuerpos de actuar unos sobre otros, o sea, de producirse cambios mutuos. Si los cuerpos carecieran de esta propiedad, la intuición no sería posible aun suponiendo la existencia de la sensibilidad pura. Esta misma condición, dicha desde el sujeto, alude al sostenimiento de la intuición por el entendimiento; de éste procede y por él se impone la ley de causalidad ordenadora del mundo presente. La segunda condición es que el sujeto sólo existe en un cuerpo y éste se alza como indispensable para la actividad de aquél, es decir, la percepción sensible precede —temporal, pero no ontológicamente— a la actividad inteligible, pero en aquélla no se revela propiamente el cuerpo como objeto sino sólo tal y como es impresionado por los otros cuerpos. Las sensaciones como meros datos no reciben lo que propiamente es el objeto; éste se construye como tal sólo cuando es sometido por el entendimiento.[45] Sólo en este sentido el cuerpo es el objeto inmediato de la representación intuitiva: lo que los sentidos perciben adquiere significado únicamente cuando por y para el entendimiento aparece el mundo sometido a relaciones causales. "Este mundo, como mundo de la representación, existe sólo por el entendimiento y para el entendimiento".[46] La representación intuitiva significa propiamente hacer inteligible la sensación. Esto supone la actividad ordenadora de la ley de causalidad y, por lo tanto, toda experiencia se fundamenta en la sensibilidad pura y en el entendimiento.

Ahora bien, el hecho de que la sensación, como efecto de los cuerpos externos sobre el cuerpo individualizado del sujeto, sea el objeto inmediato para éste, no implica una relación causal entre los objetos y el sujeto. La causalidad sólo es válida relacionando objetos entre sí; ella nunca vincula al objeto con el sujeto. En el mundo como representación no se puede derivar el sujeto del objeto ni éste de aquél; el vínculo sujeto-objeto es la forma general que condiciona al mundo cognoscible. Todo objeto se presenta sometido a la causalidad y su ordenamiento supone al sujeto ya que es en éste donde aquél se presenta y se conoce. Así, la forma sujeto-objeto es la condición *a priori*, es decir, necesaria para todo conocimiento.[47] Y el conocimiento, como representación, coincide con la realidad empírica, ya que la presencia de ésta como objeto en la conciencia no implica una alteración de su realidad espacio-temporal sino que es esta misma realidad representada: el ser del objeto es su acción y en ésta consiste su realidad, por lo tanto, el conocimiento del modo en que acontece la relación causal del mundo agota el ser de éste como conjunto de objetos representados.

El mundo de la presencia diversa y variable es el que se representa objetivamente por la conciencia. Y, a la vez, la objetividad del mundo presente está condicionada por la sensibilidad pura y el entendimiento. La realidad empírica coincide con la idealidad trascendental.

> El gran universo de los objetos es siempre representación, y precisamente por esto está condicionado perpetuamente por el sujeto trascendental; esto es, tiene idealidad trascendental. Pero por esto mismo no es ilusión, no es apariencia; se da por aquello que es, por representación, y en verdad por una serie de representaciones cuyo lazo común es el principio de razón. Es, pues, como tal comprensible para la sana inteligencia aun en lo que respecta a su más íntima significación, y habla un lenguaje perfectamente comprensible por aquélla.[48]

El mundo como representación, es decir, el mundo que es por y para el sujeto es el mundo objetivo. La aprehensión de la realidad del mundo de los objetos variables y diversos tiene como condición las formas subjetivas de la sensibilidad pura y el entendimiento. Mediante estas formas, el sujeto conoce lo que el mundo es sólo como presencia, es decir, la representación intuitiva capta objetivamente lo

que el mundo fenoménico es. Así, desde las formas que posibilitan la representación intuitiva, el sujeto obtiene un conocimiento seguro de los fenómenos y de sus relaciones causales. Sin embargo, la realidad del mundo objetivo, como realidad condicionada por formas *a priori*, no es nunca en sí; ella es siempre relativa al sujeto:

> [...] esta existencia que tiene como condición un ser que conoce, es sólo la existencia en el espacio, la existencia de un objeto extenso y activo, esto sólo es lo que cae en la esfera del conocimiento: *la existencia para otro*. Todo lo que de este modo existe podrá tener, por otra parte, una existencia en sí, para la cual no necesite de sujeto alguno. Pero esta existencia en sí no puede consistir en extensión y actividad (que, reunidas, constituyen la figura en el espacio). Forzosamente ha de ser de distinta naturaleza; será una existencia de *cosa en sí*, que, como tal, nunca puede ser objeto.[49]

Lo que el mundo es en sí, su realidad independiente de las formas subjetivas, no es objeto para un sujeto; ella es, como veremos más adelante, la condición de posibilidad que da origen a la presencia de todos los fenómenos espacio-temporales. La realidad en sí del mundo es la voluntad que permanece fuera de la forma general de la representación; en cambio, el mundo presente es el mundo abierto y dirigido a los sentidos y el entendimiento; es la realidad que se percibe en la experiencia y, desde ésta, se concibe en la ciencia.

Las representaciones abstractas

La representación abstracta es, para Schopenhauer, una forma de representación derivada de la intuitiva por lo que la validez de aquélla depende de ésta. En la intuición, la realidad se ilumina y aparece tal cual es; en la abstracción el contenido adquiere una nueva forma, dependiente de la intuición. Schopenhauer compara a la intuición con la luz directa del sol y a la abstracción con la luz reflejada de la luna: la primera es una relación directa con la realidad objetiva representándosela tal y como ésta es; la segunda se forma a partir del contenido dado por la intuición: la razón efectúa la transformación conceptual de la experiencia de tal manera que su validación reside en ésta y no en sí misma.[50] Para Schopenhauer, la razón, por sí misma

e independientemente de la experiencia, no produce conocimiento; su labor es más modesta pero no por eso menos importante: transformar las intuiciones en conceptos. La caracterización que Schopenhauer hace de la razón es ambivalente: por una parte, considera que la validez de su contenido depende de la experiencia y, por otra parte, en la transformación racional de la experiencia hace radicar la grandeza, positiva o negativa, del hombre.

La seguridad y tranquilidad de la representación intuitiva, en tanto ésta coincide con la realidad fenoménica, se quebranta por la representación abstracta. Con la razón —dice Schopenhauer—, nacen en la teoría la duda y el error, y en la práctica la preocupación y el arrepentimiento. El enemigo de la realidad representada en la intuición es la mera apariencia, es decir, cuando una cosa parece ser algo siendo en realidad distinta; el enemigo de la representación abstracta es el error considerado como un engaño de la razón. Superar la apariencia es relativamente fácil y, por lo tanto, ella es, hasta cierto punto, transitoria. En cambio, el error es sumamente peligroso: puede durar muchos años, someter a los pueblos "ahogando los más nobles instintos de la humanidad", fanatizar a los hombres hasta el grado de que unos repriman y sometan violentamente a aquellos otros que pretendan liberarse del error.[51] Éste nace cuando la razón se desentiende de la intuición y pretende constituirse ella misma en fuente autónoma de conocimiento. Pero, sin la intuición sensible y el entendimiento, la razón genera sólo fantasmagorías que pretende imponer como verdad absoluta. Es imprescindible que la razón busque la verdad, pero es igualmente necesario que se prevenga para alejar todo error. Esto sólo lo consigue amparándose en el entendimiento que es el que provee la base cognoscitiva del mundo. "Lo rectamente conocido por la razón es la verdad; esto es, un juicio abstracto con razón suficiente [...] lo conocido rectamente por la inteligencia es la realidad, es decir, la inferencia de la causa del objeto inmediatamente conocido".[52]

El contenido del entendimiento es la realidad como presencia objetiva en la conciencia; por su parte, la razón forma la verdad entendida sólo como juicios contrastables con la realidad. El concepto de verdad es aquí el de la tradición: adecuación entre los juicios y la realidad enunciada en ellos. La verdad a la que la razón accede es la del

mundo de objetos sometidos al principio de razón suficiente. La verdad racional fija en conceptos y juicios la realidad que el entendimiento le ha dado; por lo tanto, para ser verdaderos, los juicios de la razón deben de referirse siempre a algo fuera de ellos. Los juicios deben concordar con los objetos dados en la experiencia. Los conceptos y los juicios sólo tienen valor al establecer una relación adecuada entre ellos y lo que existe externamente a ellos. Así, mientras en los objetos de la realidad espacio-temporal el principio de razón suficiente rige como principio de razón del *devenir*, en los conceptos y juicios domina como principio de razón del *conocer*.[53]

Además del mayor grado de entendimiento, lo que distingue al hombre como sujeto cognoscente es la facultad de la razón reflexiva. Reflexión, para Schopenhauer, es una denominación exacta ya que esta facultad es un reflejo de la representación intuitiva. A pesar de ser derivado de la intuición, el conocimiento reflexivo posee una naturaleza distinta al conocimiento intuitivo porque en aquél el principio de razón adopta una nueva forma: principio de razón suficiente del conocer. "En calidad de tal dice que cuando un juicio debe expresar una *cognición*, ha de tener una razón suficiente; por esta cualidad recibe entonces el predicado de *verdadero*. La *verdad* es, pues, la relación de un juicio con algo distinto de él, que se llama su razón [...]".[54] El juicio en el cual se expresa el conocimiento reflexivo tiene su base —su razón como fundamento (*Grund*)— en el mundo objetivo dado por el entendimiento. Y la facultad racional del sujeto (*Vernunft*), al concebir y enjuiciar la intuición, construye un juicio verdadero. La razón accede a la verdad sólo cuando los conceptos y juicios que ella forma son adecuados a la realidad que se presenta objetivamente. En el juicio racional los objetos se representan en el lenguaje. Lo que caracteriza al hombre como sujeto cognoscente es la facultad de la razón reflexiva y ésta se manifiesta en la posibilidad que tiene aquél de comunicar u ocultar sus pensamientos a través del lenguaje.[55] El lenguaje y, desde él, la ciencia y los actos reflexivos son los tres poderes que la razón otorga al hombre.

El lenguaje y el concepto

Los pensadores, desde una larga tradición que inicia al menos con Platón y Aristóteles, han puesto de relieve las propiedades de la razón humana: controlar las pasiones, formar juicios por medio de inferencias, formular principios generales *a priori* —el establecimiento de la forma general del conocer como relación sujeto-objeto es algo que sólo podemos hacer desde la razón—. Sin embargo, lo que no se ha podido acordar es la esencia propia de la razón. Antes de él —nos dice Schopenhauer—[56] ningún filósofo ha podido reducir las propiedades de la razón a una sola función simple que concentre y explique a las demás de tal manera que constituya su verdadera esencia. "Así como el entendimiento sólo tiene una función, el conocimiento inmediato de la relación de causa y efecto, y la intuición del mundo real [...] así también la razón no tiene más que una función única: *la formación del concepto* [...]".[57] La formación del concepto es inseparable del lenguaje: éste es, al mismo tiempo, la producción y el instrumento indispensable de la razón. El lenguaje pertenece a la razón; ésta lo crea como expresión de lo que ella misma es. Por esto, en griego, nos recuerda Schopenhauer, una sola palabra es razón y lenguaje, *logos*: pensar y decir en conceptos el contenido de la intuición y el entendimiento.

La facultad de llevar la presencia efectiva de los objetos a su representación lingüística —radicalmente distinta de la mera representación intuitiva— se constituye en el cimiento de la cultura. El lenguaje hace posible la acción en común acuerdo de varios individuos, el Estado, la conservación de la experiencia, la ciencia, la técnica, la poesía, la filosofía, la comunicación de la verdad, pero también posibilita la propagación del error, las supersticiones y los dogmas.[58] Si la reflexión es lo propio del hombre, lo que lo distingue de todos los demás entes, entonces el mundo propiamente humano está basado en la razón. En este sentido, Schopenhauer es, hasta cierto punto, un heredero directo de la Ilustración. La actividad humana —técnica, moral y política— tiene como resultado la sobreposición de una serie de procedimientos, instituciones y valores en los cuales lo humano se define como una continuación de lo meramente natural. Sin embargo, Schopenhauer limita su confianza en la razón al reconocer

que con el lenguaje, o sea, con la transformación lingüística de la realidad, ésta adquiere una cierta ambigüedad: puede mostrarse en el lenguaje siendo lo uno o lo otro; verdad o error, concepto o dogma, meditación o superstición. Incluso la acción del hombre se puede manifestar como impulsada no por la experiencia y el carácter propios sino por motivos abstractos: las palabras y los ejemplos de otros que nos trasmiten la autoridad y la costumbre. En suma, lo mismo que nos abre el camino al pensamiento nos puede llevar a caer en el error.[59] La razón es una facultad exclusivamente humana cuyo empleo no garantiza siempre el buen resultado. Y, no obstante, sin ella el hombre no sería lo que es: la cultura con todos sus logros y todas sus extravagancias es una creación de la razón.

La capacidad cognoscitiva del lenguaje se manifiesta en el concepto creado por y dirigido a la razón. La facultad reflexiva genera al lenguaje que, como concepto, expresa siempre una representación abstracta y general. En el lenguaje la razón habla y, dirigiéndose a sí misma, se comunica a través de los conceptos en los que formalmente ella identifica a una gran cantidad de objetos que presentan características comunes en el mundo real. Así, la intuición de estos mismos objetos es la que otorga el contenido a las abstracciones racionales. "La razón —dice Schopenhauer— es de naturaleza femenina: sólo puede dar después de haber recibido".[60] Lo que fundamenta la verdad racional de los conceptos es su relación dependiente con la intuición.

Los conceptos y las intuiciones son distintos, pero aquéllos no pueden ser verdaderos si no toman el contenido de éstas. El valor cognoscitivo de la razón radica en reproducir bajo una forma completamente distinta el contenido de la intuición. Por esto, Schopenhauer llama a los conceptos *representaciones de representaciones*.[61] Toda la inteligibilidad del mundo racional-reflexivo se funda en la intuición. El principio de razón rige a las representaciones intuitivas relacionándolas entre sí; en cambio, en las representaciones abstractas, el principio de razón relaciona al concepto y al juicio con la intuición. En este sentido, todos los conceptos son abstractos ya que se refieren al mundo mediante la intuición o mediante otros conceptos que tienen su raíz última en la intuición.[62] La razón, repetimos, sólo conoce al transformar en conceptos lo que recibe de la intuición y el entendimiento, es decir, lo conocido en concreto lo hace conocer en abstrac-

to. Esta transformación le otorga al concepto identidad propia. Las condiciones de posibilidad de las representaciones intuitivas —la sensibilidad pura y el entendimiento— por sí mismas no ofrecen más que impresiones ordenadas o, a lo sumo, imágenes que se evaporan con el paso del tiempo; no consiguen aprehender la experiencia como algo que se incorpore al sujeto de la misma. Para esto es necesario fijar la experiencia en conceptos. La experiencia propiamente dicha sólo se establece cuando el sujeto consigue transformar la intuición y su sensación concomitante en pensamiento conceptual, conservando así en una forma distinta la esencia de aquéllas. Los conceptos, aunque no pueden ser expresados sin palabras (o sin algún otro signo) no son idénticos a éstas; ellos son pensamientos que sólo existen en y por la razón.[63] En Schopenhauer encontramos la conciencia de que el lenguaje es indispensable para el pensamiento y, a la vez, la certeza de que éste tiene que batallar con las palabras en tanto éstas tienden a fijar los matices que lo hacen móvil.[64] Los pensamientos complejos, como la ciencia y, sobre todo, la filosofía, deben moverse con elasticidad para alumbrar todos los detalles de su contenido y las palabras en que expresan sus conceptos deben siempre, así sea a través de múltiples mediaciones, desembocar en una intuición.

La ciencia

Además del lenguaje y de las acciones reflexivas, la razón crea el saber y las ciencias. Entre éstas, sólo la lógica puede ser considerada como basada en la pura razón. Para Schopenhauer, el conocimiento racional completamente puro se encuentra exclusivamente en las que él llama cuatro formas metalógicas verdaderas: el principio de identidad, el principio de contradicción, el principio de exclusión de tercero y el principio de razón suficiente. Los demás elementos de la lógica ya no son racionalmente puros, puesto que se trata de los conceptos y de las combinaciones de sus extensiones que, como hemos visto, sólo son inteligibles en la medida en que se relacionan dependientemente con las representaciones intuitivas.

Los conceptos, en la lógica, se obtienen a partir de la observación y formalización del proceso "natural" de la razón, lo cual le da su caracterización como una ciencia amparada sólo en la razón.[65] Para

Schopenhauer, la formalización lógica no tiene más valor que el meramente teórico, puesto que cuando se realiza el pensamiento éste sigue normalmente las reglas que la lógica formula abstractamente. El valor de la lógica reside en la formalización abstracta del proceder concreto de la conciencia y en ello consiste su autonomía como disciplina científica; "como conocimiento específico de la organización y acción de la razón".[66] Así, salvo la lógica, todas las ciencias se constituyen por la recepción y transformación que la razón realiza de las representaciones intuitivas. Las matemáticas se fundamentan en las "relaciones espacio-temporales conocidas intuitivamente y anteriores a toda experiencia" y las ciencias de la naturaleza en el entendimiento puro; en el "conocimiento *a priori* de la ley de la causalidad y su nexo con aquellas intuiciones puras de espacio y tiempo".[67] Estas condiciones, más la experiencia efectiva, constituyen el punto de partida de todo saber científico. Los juicios de la ciencia son verdaderos al llevar a los conceptos la presencia efectiva de los objetos que acontece en la representación intuitiva. "Ciencia es, pues, la conciencia abstracta, la fijación en conceptos de la razón de lo conocido en general por otros medios".[68]

¿En qué radica, entonces, el valor de los juicios científicos? Un primer e imprescindible paso en la construcción de toda ciencia es la formación de un concepto básico por el cual y desde el cual ella piensa la parte determinada de objetos que le corresponde. A pesar de que la base de toda abstracción debe ser la experiencia efectiva y las condiciones que la hacen posible, la ciencia —que siempre es un saber abstracto— no puede absolutizar la inducción porque ésta, de acuerdo con Schopenhauer, está afectada por dos obstáculos: por un lado, la memoria es insuficiente para retener todos los datos y, por otro, no es posible la seguridad de que todos los casos observados son realmente *todos* los casos. Para franquear estos límites, la ciencia recurre a la propiedad de los conceptos de contenerse unos en otros y se dirige a las esferas más amplias de determinación de su objeto. Determinar quiere decir aquí subordinar lo particular bajo lo general. "De este modo es posible que una ciencia abarque todo su objeto. Este camino que sigue para alcanzar el conocimiento, a saber, de lo general a lo particular, la distingue del saber vulgar; por lo mismo, la forma sistemática es una nota esencial y característica de toda cien-

cia".[69] La forma sistemática de la ciencia se sostiene en sus conceptos más generales; en los que Schopenhauer llama principios superiores subordinantes y que, por supuesto, son diferentes en cada ciencia. La perfección de la forma sistemática de la ciencia radica más en la *subordinación* que en la coordinación de las proposiciones. La ciencia aspira a simplificar el saber integrándolo en una forma que va "descendiendo de lo general a lo particular por una gradación progresiva de conceptos medios y por divisiones de términos cada vez más concretos".[70] El carácter científico no reside tanto en la certeza del sujeto como "en la posibilidad de poder descender por grados de lo más general a lo particular por la forma sistemática".[71] Esto implica que muchos de los conocimientos de la ciencia se obtienen deduciéndolos de principios anteriores, es decir, por demostración, lo cual, para Schopenhauer, no significa "que sólo lo demostrable es completamente verdadero y que toda verdad exige demostración".[72] Para él, cada verdad demostrada supone otra que no es demostrable y que se constituye en el fundamento de la demostración, por lo tanto, una verdad inmediata es preferible a una verdad probada. Es decir, la base de todo conocimiento objetivo es siempre la representación intuitiva porque ella da la realidad tal y como ésta es para el sujeto.

Los juicios que le dan claridad a las afirmaciones de la ciencia no son los juicios deductivos y las pruebas racionales que los justifican sino los inmediatamente referidos a la intuición; "éstos son en la ciencia como el sol en la creación: pues de ellos parte toda luz, incluso la que ilumina a los otros".[73] Lo que fija inmediatamente la verdad de los juicios intuitivos, o sea, los que se fundan en la fuente real de la ciencia, es la facultad de juzgar "que consiste en la facultad de trasladar a la conciencia abstracta lo conocido intuitivamente y, por consiguiente, es la mediadora entre el entendimiento y la razón".[74] De este modo, según Schopenhauer, el progreso en la ciencia no depende tanto de la demostración de una proposición basándose en otra, como en el proceso *reflexivo* que fija y destaca en conceptos y juicios la identidad y la diferencia de lo que se presenta en la intuición. La relación entre el conocimiento intuitivo y el conocimiento abstracto se da en el juicio; éste establece no sólo el vínculo de los conceptos entre sí, sino que, sobre todo, consigue transformar la realidad dada en la intuición en un saber permanente alzando así las bases de la ciencia.[75]

La facultad de juzgar, al mediar entre el entendimiento y la razón, muestra que toda verdad científica se sostiene en un elemento intuitivo y, por lo mismo, no demostrable.

La ciencia consuma la identidad entre la realidad empírica y la idealidad trascendental. Las condiciones constitutivas de ésta —sensibilidad pura, entendimiento, razón y facultad de juzgar como mediadora de ésta con el entendimiento— trabajan entrelazándose, llevando la presencia objetiva del mundo espacio-temporal a su representación conceptual. En el concepto y en el juicio se logra develar y conservar lo común y lo distinto entre las distintas especies de objetos y, mediante la interpenetración de la extensión y comprensión conceptuales, mostrar el eslabonamiento de la misma realidad. La verdad de los conceptos y los juicios, o sea, de la razón científico-reflexiva, se sostiene siempre en la evidencia original que se da en la intuición.

La transformación de la intuición en concepto posibilita en el hombre la acción modificadora en gran escala de la naturaleza. La gran importancia de la abstracción, en este aspecto, radica en servir de guía para las actividades complicadas y metódicas.[76] Es decir, la razón no sólo crea a la ciencia sino que, desde ésta, lleva también a la *técnica* y con ella a la modificación del entorno natural. Sin embargo, es preciso no olvidar que lo que posibilita la actividad técnica está basado a su vez en la representación de la realidad empírica, por lo tanto, la modificación que aquélla introduce en el mundo se refiere siempre a la cara objetiva de ésta. Del mismo modo que la ciencia está imposibilitada para conocer la esencia única del mundo, la técnica no puede transformar lo que el mundo en sí mismo es.

La ciencia y la filosofía

La ciencia es el conocimiento más completo posible sobre el mundo de la objetivación individualizada, es decir, sobre el conjunto de lo que se presenta como naturaleza. Schopenhauer clasifica el conocimiento que sobre ésta ofrecen las ciencias naturales en dos dominios: la morfología —zoología y botánica— que describe las formas permanentes, y la etiología —mecánica, física, química, fisiología— que explica las transformaciones de la materia. La etiología consigue la representación de los cambios necesarios que se producen en la ma-

teria por acción de ella misma; aquí, la razón, enlazada con el entendimiento mediante la facultad de juzgar, consigue propiamente la *explicación* del mundo.[77] Sin embargo, como ya apuntamos al inicio del capítulo, la explicación científica no está exenta de límites; de supuestos que en ella quedan sin aclarar. Como irreductibles al principio de razón suficiente, es decir, como "absolutamente inexplicables" quedan dos elementos: primero, el propio principio de razón suficiente por el cual el mundo se explica, o sea, aquello que constituye la condición de posibilidad gnoseológica de ordenar significativamente el mundo de la presencia, y, segundo, lo que queda más allá del orden impuesto por dicho principio; la cosa en sí, la condición de posibilidad ontológica de que todos los fenómenos se presenten.[78] Lo que queda fuera de la explicación y, por ende, de la ciencia, es la condición de posibilidad de toda presencia y la condición de posibilidad de representación de esa presencia. La filosofía se hace cargo de lo que rebasa los límites de las ciencias, no con la pretensión de explicarlo sino con el atrevimiento de comprenderlo. "Pues [...] precisamente aquello que las ciencias suponen y constituye el fundamento de sus explicaciones y su límite, es justamente el problema propio de la filosofía, que, por tanto, empieza allí donde las ciencias acaban".[79] Al transgredir los límites de la ciencia —tensando hasta el máximo las estructuras subjetivas del conocimiento, sobre todo la razón y el lenguaje— la filosofía aspira a constituirse en el conocimiento interpretativo más general posible y, para conseguirlo, deja atrás problemas como la causa primera (causa eficiente) y la causa última del mundo (causa final): la filosofía no pretende explicarnos *por qué*, por obra de qué acción externa al mundo éste es, ni tampoco aquello por lo cual y hacia lo cual deviene el mundo; ella se constituye como interpretación del ser inmanente del mundo.

El ser del mundo no es independiente de cada uno de sus fenómenos, por lo tanto, no lo es de nosotros mismos. Cada uno de nosotros lleva en sí el ser del mundo y, de cierto modo inmediato, lo conoce, sólo que este conocimiento concreto es pasajero. Corresponde a la filosofía elevar esta intuición a un saber conceptual, abstracto y permanente. La filosofía se expresa en conceptos que llevan hasta el límite lo decible de nuestro ser unidad esencial con la naturaleza. En su afán por comprender las partes y la totalidad de la naturaleza, la

filosofía recurre a la facultad de juzgar: ella reflexiona a partir de lo particular dado para formar conceptos generales a los que pretende enlazar con la intuición concreta. La filosofía realiza el salto abismal del fenómeno a la cosa en sí mediante una radicalización del juicio reflexionante tal y como ha sido definido por Kant. Lo dado aquí —volveremos más adelante sobre este punto— es la experiencia interna, la aprehensión inmediata del propio cuerpo, y lo que la reflexión pone es la generalización de lo percibido inmediatamente: la reflexión supone como la esencia de todo a lo que aparece como el contenido de nuestra experiencia interna. Schopenhauer pretende construir la filosofía como una interpretación que, partiendo de lo que se presenta inmediatamente en la conciencia, descifre armónicamente la esencia de la naturaleza convirtiéndose así en "un espejo [...] del mundo en conceptos abstractos".[80] En la filosofía el mundo se ve a sí mismo. Y, para que la imagen sea lo más clara posible, los conceptos y juicios filosóficos deben mantener siempre una referencia, aunque ésta sea mediada, con la experiencia interna que los originó. "Los conceptos generales deben ser el molde en que la filosofía deposite sus conocimientos, pero no la fuente de donde los tome: son el *terminus ad quem*, no *a quo*".[81] La filosofía, sin ser propiamente una ciencia, también expresa sus conocimientos *en conceptos*: es la reflexión que parte de la conciencia de sí mismo para *señalar conceptualmente* lo que manifestándose en la experiencia es irreductible a ella: la condición de la presencia espacio-temporal del mundo y la condición de posibilidad de su conocimiento. La filosofía, como conocimiento abstracto, se comunica siempre en palabras conceptuales; sólo el arte, como veremos, es capaz de comunicar un conocimiento puramente intuitivo.

El filósofo es el pensador que logra ofrecer en sus conceptos y juicios una imagen reflexiva de lo inmediatamente dado a todo hombre.

> El tema dado de toda filosofía no es, pues, otro que la conciencia empírica que se descompone en conciencia del propio yo (autoconciencia) y conciencia de los demás objetos (intuición exterior). Pues todo esto es lo inmediato, lo realmente dado [...]. Es verdad que los conceptos son los materiales de la filosofía, pero lo son del mismo modo que el bloque de mármol para el escultor. La filosofía no debe operar *sobre* conceptos, sino *con* conceptos, lo cual quiere decir que debe terminar sus investigaciones en proposiciones abstractas, pero no tomar éstas como datos ni como puntos de partida.[82]

La filosofía, aunque realice su labor con la facultad racional, no debe sostenerse en la pura razón sino en aquello donde ésta no impera y a lo que precisamente señala la conciencia filosófica. ¿Qué es lo que la filosofía quiere simbolizar conceptualmente y en lo cual se sustenta la propia conciencia? La forma de la conciencia es exclusivamente temporal, es decir, el pensamiento se mueve en una sola dirección —la sucesión temporal— lo cual determina su carácter fragmentario: él no puede asir una cosa más que a condición de que suspenda su conocimiento de las demás, lo cual significa que no puede aprehender la multiplicidad diversa y la unidad idéntica a la vez.[83] La conciencia opera con imágenes que se suceden unas tras otras; con pensamientos fragmentarios cuya mera yuxtaposición no es suficiente para otorgarles unidad. ¿Dónde buscar el hilo que engarza a todo y cuál es ese hilo? Schopenhauer renuncia a buscar la fuente de cohesión de la conciencia en la conciencia misma, es decir, rechaza la idea de Kant del yo de la apercepción pura que, como mero pensamiento, debe acompañar todas las representaciones del sujeto. Con la apercepción trascendental, dice Schopenhauer, Kant ha pretendido resolver un problema con un misterio. Lo que apoya y sostiene a todas las representaciones no puede estar en la conciencia; no puede ser una representación más. Lo que mantiene la cohesión en las representaciones, intuitivas y abstractas, es lo que Schopenhauer llama esencia única de todo: la voluntad.

> En la conciencia, lo que hay de constante e invariable es la voluntad. Ésta es quien retiene y relaciona, como medios para sus fines, los pensamientos y las representaciones, coloreándolos con los matices del carácter, guiando la atención y teniendo en sus manos el hilo de los motivos, cuya influencia pone en movimiento la memoria y la asociación de ideas; siempre que en una proposición se enuncia el yo, se trata siempre en el fondo de la voluntad, que es el verdadero y último principio de unidad de la conciencia, el nexo de todos sus actos y funciones; mas ella en sí no pertenece a la inteligencia; es su raíz, su origen, su principio directivo.[84]

La voluntad es la condición de posibilidad ontológica de todos los fenómenos y, a la vez, la raíz de donde emergen las estructuras del sujeto como condición de posibilidad de la representación de los fenómenos. ¿Cómo poder acceder a lo que fundamenta tanto a lo presen-

te como a su condición de ser representado? ¿Cómo llevar al concepto lo que por sí mismo carece de toda razón? Enfrascarse en esta tarea es lo que caracteriza a la filosofía como ontología, es decir, como pensamiento tensado hacia lo inefable. Hacer filosofía es formar conceptos en los que la esencia única del mundo busca reflejarse. En la filosofía, la unidad esencial se mediatiza en la reflexión para sugerirse desde conceptos y juicios.

La esencia única del mundo

> Yo soy el primero que ha reivindicado para la voluntad la primacía que le pertenece, transformando así todo el dominio de la filosofía.
>
> *Schopenhauer*

Los elementos que forman la estructura del sujeto determinan el *ser representado* del mundo que, además, tiene por base la existencia real, empírica, espacio-temporal de lo que se presenta como objeto. ¿Implica esto que el ser del mundo se reduce a la determinación que de él establece el sujeto? De acuerdo con Schopenhauer, hay en nosotros mismos una resistencia a aceptar que el ser se agote en la representación y nos preguntamos si el mundo *es algo más* que lo que nos representamos de él y en qué consiste ese algo más; desde el fondo de nosotros mismos se alza la cuestión sobre el *ser* de los fenómenos representados. ¿El mundo, además de su ser para otro, posee un ser en sí? La esencia de los fenómenos debe ser algo distinto de lo que éstos muestran en la representación ya que las formas y leyes de ésta no alcanzan a determinar el ser de aquélla. La representación implica siempre la forma sujeto-objeto: el mundo de la variación y la diferencia se presenta y es ordenado por la estructura *a priori* de la conciencia; ésta es la que establece lo que el mundo de la presencia es. No obstante, la determinación del mundo por el principio de razón suficiente no puede identificarse con el ser en sí del mundo. Si queremos penetrar y señalar la esencia de todo es necesario buscar otro punto de partida.

Cuerpo y voluntad

Al hombre, desde su sola estructura como sujeto de conocimiento, le es imposible concebir la significación íntima del mundo y comprender la transformación de mundo-para-el-sujeto a mundo-en-sí. Sin embargo, el hombre, además de ser una estructura subjetiva compleja, es una individuación enraizada en el mundo presente espacio-temporalmente: el hombre *es* también un *cuerpo* cuyas impresiones constituyen el punto de partida de la representación intuitiva, la que a su vez otorga sentido y validez a la representación abstracta.[85] La sensibilidad pura, el entendimiento y la razón son las condiciones de posibilidad de ordenar cognoscitivamente las impresiones del cuerpo. El cuerpo, para el individuo sujeto a los intereses del conocimiento racional, es una representación: los movimientos y acciones de su cuerpo le son dados como objetos. Si la experiencia externa fuera la única experiencia posible con el propio cuerpo éste se presentaría como algo extraño sometido a la determinación causal: el ser del propio cuerpo no sería más que representación. ¿En dónde se fija la identidad del individuo con su propio cuerpo? El individuo —dice Schopenhauer— tiene en la *voluntad* la palabra clave para no reducir su cuerpo a un mero encadenamiento causal. Mediante la voluntad, el cuerpo se manifiesta distinto a su ser representado llevando al sujeto a conocerse como individuo: la voluntad le revela la significación de sus acciones, de sus deseos, de su ser. Así, tenemos dos maneras de relacionarnos con nosotros mismos en tanto cuerpo.

> Al sujeto del conocer, que por su identidad con el cuerpo aparece como individuo, le es dado este cuerpo por dos diferentes maneras: una vez como representación en la intuición del entendimiento, como objeto entre objetos y sometido al principio de razón; pero luego también de otra manera, a saber, como aquello que cada uno de nosotros conoce inmediatamente y que expresamos con la palabra voluntad.[86]

El cuerpo, desde la representación, se muestra como objeto inmediato, como lo que es para el sujeto; y, desde la experiencia interna, aparece como objetivación de la voluntad; como lo que en sí mismo es. En un primer momento, la palabra voluntad designa la experiencia interna que el sujeto individualizado tiene de su propio cuerpo. Los

actos de la voluntad del individuo se objetivan como movimientos de su cuerpo; querer efectivamente algo significa traducirlo inmediatamente en movimiento del cuerpo. La volición y el acto corporal no son dos estados distintos enlazados por la ley de la causalidad: lo que queremos no es la causa de lo que hacemos, sino que son una y la misma cosa que nos es dada de dos maneras distintas; como experiencia interna y como experiencia externa, es decir, como conciencia de sí mismo y como objeto de la intuición y del entendimiento. La acción del cuerpo es voluntad objetivada y, por lo tanto, a la vez, objeto de la representación intuitiva. El contenido de ésta determina el contenido del acto como objeto, pero no a la objetivación de la voluntad interna del individuo; ésta sólo nos es dada desde dentro de ella misma. La filosofía se hace cargo de lo que nos es dado de manera inmediata y, desde el pensamiento abstracto, lo comprende como la esencia de nosotros mismos y, a través de una *reflexión analógica*, como la esencia única del mundo.

> El acto voluntario no es, en verdad, más que la manifestación más inmediata y visible de la cosa en sí; pero de ahí se deduce que si todos los demás fenómenos pudieran ser conocidos tan íntimamente como éste, los reconoceríamos como idénticos a lo que es en nosotros la voluntad. Éste es el sentido de mi doctrina cuando digo que la esencia de todas las cosas es la voluntad y llamo a ésta la *cosa en sí*.[87]

Al considerar que el hombre es algo más que sujeto y que este excedente de ser es el enclave de su identidad como cuerpo y, desde éste, con la esencia de todo lo que es, Schopenhauer encuentra el punto de apoyo para construir su metafísica de la naturaleza. Sin embargo, esto no quiere decir que considere posible el conocimiento absoluto de la cosa en sí —como lo hizo la tradición idealista consumada por Hegel—: tan sólo toma la más inmediata de las objetivaciones de nuestra voluntad como clave que permite *pensar* el ser del mundo como verdad independiente de las formas de la representación. ¿Cómo se lleva a cabo el paso de la experiencia interna a la reflexión sobre la esencia única de todas las cosas?

La identidad del cuerpo y la voluntad lleva a que todo lo que impresiona al cuerpo afecte directamente a la voluntad. Ésta, en tanto querer, puede conseguir o no lo que desea e impresionarse por ello:

cuando la impresión es opuesta al querer sentimos *dolor*; cuando es conforme a él, sentimos *placer*. El dolor y el placer no son representaciones; son afecciones directas de la voluntad que se manifiestan en el cuerpo.[88] Para poder pensar y hablar del cuerpo como voluntad —como esencia diferente de su representación— es necesario partir de la identidad inmediata del querer y del conocer que el individuo tiene de sí mismo y "elevarla del estado de conocimiento *in concreto* al de noción de la razón o del conocimiento *in abstracto*".[89] Con esto, el propio Schopenhauer es consciente de que, por una parte, el conocimiento inmediato de la propia voluntad nunca es total sino únicamente a través de manifestaciones particulares y, por otra parte, la identidad entre cuerpo y voluntad no es una verdad que pueda demostrarse; lo único que puede hacerse es *traducirla* mediante la *reflexión* del estado de experiencia interna concreta al conocimiento conceptual.

El no poder probar que cuerpo y voluntad son lo mismo se debe a que su identidad no se deriva de un conocimiento previo. La verdad racional se define como adecuación: un juicio es verdadero al fundamentarse en otra representación (intuitiva o abstracta) que, con menores o mayores mediaciones, termina desembocando en la presencia real del objeto. En cambio, en la identidad entre cuerpo y voluntad —*verdad filosófica* la denomina Schopenhauer— el vínculo que se establece es entre un juicio y una relación. El juicio "el cuerpo es voluntad" se enlaza con la conexión entre una representación intuitiva, los actos objetivos del cuerpo, y aquello de lo cual éstos son objetivación y que nos es dado de una forma radicalmente distinta a lo representado, es decir, como voluntad. La verdad filosófica no se detiene en la presencia de los actos de nuestro cuerpo sino que va detrás de éstos para reflexionar sobre *lo que* aparece en ellos y que, internamente, nosotros mismos experimentamos como irreductible al contenido representado de nuestros actos.

La diferencia entre el cuerpo como objeto y su experiencia interna como conciencia de sí mismo que identifica el querer con nuestro ser más íntimo sólo se revela inmediatamente a cada individuo. La conciencia de ser individual sólo existe como relación inmediata del sujeto y su cuerpo. Sólo nuestro propio cuerpo nos es dado como representación y voluntad. La conciencia de este límite es, al mis-

mo tiempo, lo que impulsa a superarlo en la reflexión filosófica. "Si, pues, nuestro conocimiento ligado a la individualidad y, por lo tanto, encerrado dentro de los límites de ésta trae consigo que cada uno de nosotros, aun siendo uno, pueda conocer a todos los demás, esta misma limitación crea la necesidad de la filosofía".[90] La filosofía se da a la tarea de contemplar y reflexionar, desde la experiencia interna, el ser que aparece en ésta juzgándolo, por analogía, como la esencia idéntica de todos los fenómenos independientemente del principio de razón suficiente. La penetración filosófica está ligada siempre a la individualidad y al acto reflexivo que su conocimiento provoca, posibilitando desde él la *comprensión* de todo como voluntad.[91] El impulso de la filosofía reside en el esfuerzo reflexivo-conceptual por superar el límite de la experiencia de la individualidad sin perder conciencia de la necesidad del mismo.

La filosofía, tal como la asume Schopenhauer —y éste es, a nuestro parecer, el mayor rasgo trágico de su pensamiento— sabe que su comprensión del mundo no es más que una posibilidad que ella presenta como necesaria. El filósofo, al considerar que la esencia de todo es la misma que experimentamos dentro de nosotros, realiza un salto reflexivo mediante el cual pretende comprender que todo lo que en la experiencia externa nos es dado como multiplicidad distinta, en su realidad íntima no es más que unidad idéntica, es decir, voluntad. Lo trágico radica aquí en que la voluntad dada inmediatamente en nuestra experiencia interna es reflexionada analógicamente y supuesta como la esencia de todo sin que esta reflexión encuentre un punto de apoyo en la experiencia externa que es, como sabemos, la fuente de todo conocimiento. Lo dado como impulso o deseo en la experiencia interna, limitada a nuestra individualidad, es el origen de la reflexión formadora de conceptos que no se refieren adecuadamente a los objetos de la realidad espacio-temporal sino que aspira a simbolizar aquella unidad que constituye la condición de posibilidad de esa realidad. Los conceptos filosóficos se construyen coherentemente manteniendo su punto de apoyo en la experiencia más íntima. Veamos cómo Schopenhauer nos presenta su reflexión analógica como una posibilidad coherente de penetrar el fenómeno que cada uno de nosotros es para llegar a la esencia verdadera de todo.

A partir del conocimiento heterogéneo del propio cuerpo y en relación con todos los demás objetos, se abren dos posibilidades: primera, sólo mi cuerpo es representación y voluntad y todos los demás objetos no son más que representaciones; segunda, el ser dual de mi cuerpo está presente en todos los objetos aunque yo sólo tenga acceso a ellos como meras representaciones. Al elegir la primera hipótesis caemos en el egoísmo teórico, es decir, consideramos que todo, salvo la individualidad propia, carece de realidad esencial. En cambio, afirmar la segunda hipótesis —todos los cuerpos, no sólo el mío, son fenómenos de la voluntad— es, dice Schopenhauer, el verdadero sentido de la cuestión sobre la realidad del mundo exterior.[92] La experiencia interna, necesariamente limitada, se descubre como la clave para penetrar en la esencia de la realidad externa.

> [...] no somos únicamente sujetos del conocer, sino también objetos, *cosas en sí*, y [...], en consecuencia, para penetrar en la esencia propia e inmanente de las cosas, a la cual no podemos llegar desde fuera, se abre una vía que parte de lo interior, un camino en cierto modo subterráneo, una comunicación secreta que nos introduce de pronto y como a traición en esa fortaleza que no podemos tomar por medio de ataques exteriores. La cosa en sí, en cuanto tal, no puede llegar a nuestro conocimiento más que de un modo inmediato, es decir, *haciéndose ella misma consciente de sí* [...].[93]

El acceso de la voluntad a la conciencia de sí no acontece más que a través de la experiencia que el sujeto tiene de su propia individualidad. La voluntad, cuya conciencia está supeditada al cuerpo, o sea, a una de sus objetivaciones, nunca se presenta tal y como ella es en sí misma: el conocimiento objetivo de la cosa en sí es imposible. El acceso a ella se da únicamente a través de lo que hemos llamado *reflexión analógica*. La facultad reflexiva nos permite generalizar el doble conocimiento de nuestro cuerpo y comprender, por analogía, la esencia de todos los fenómenos de la naturaleza, es decir, de todos aquellos cuerpos a los que no accedemos doblemente, sino tan sólo como representaciones. Todos los fenómenos de la naturaleza son, en tanto objetos, representaciones del sujeto, pero, si hacemos abstracción de su ser representado, lo que queda de ellos como su esencia íntima, *su-ponemos* que debe ser lo mismo que en nosotros denomina-

mos voluntad. A los fenómenos naturales, además de su representación objetiva, no les podemos atribuir más realidad que la voluntad.[94]

Ahora podemos afirmar que el pensamiento único de Schopenhauer proviene de la intuición de su cuerpo como objeto y como cosa en sí. Para pensar y enunciar que la voluntad es la esencia de todo, parte de su propio cuerpo y de la analogía reflexiva de éste con todos los demás fenómenos. Para llevar la esencia del mundo a la palabra pasa directamente de la experiencia interna a los conceptos, sin ningún tipo de apoyo en la experiencia externa sometida al principio de razón. En ésta, la voluntad no se da de ningún modo al conocimiento. Por esto, Schopenhauer insiste en que su postulación de la voluntad como esencia que unifica a todo no es más que resultado de su-*poner* reflexivamente —en conceptos— lo manifiesto inmediatamente como querer del propio cuerpo. La naturaleza, como el conjunto diverso y variable de las representaciones, tiene una sola e idéntica esencia: la voluntad.

> Este empleo de la reflexión es únicamente lo que nos hace penetrar en el fenómeno y llegar a la cosa en sí. El fenómeno es representación y nada más; toda representación, de cualquier género que sea, todo objeto es fenómeno. Sólo la voluntad es cosa en sí; y en cuanto tal no es representación sino algo diferente de ella, *toto genere*. Es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, la apariencia, la visibilidad es objetivación. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual, como también del universo; aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre, que en toda su diversidad sólo se diferencia en el grado de sus manifestaciones más no por la esencia del fenómeno.[95]

La voluntad se manifiesta como la esencia única de la naturaleza en todos los órdenes que componen a ésta; en lo inorgánico y en lo orgánico, en lo inanimado y en los distintos géneros de seres vivos. La voluntad está, dice Schopenhauer, en la cristalización del mineral, en las aleaciones, en el crecimiento de las plantas, en las fuerzas corporales (atracción, repulsión, combinación, descomposición), en la fuerza de gravedad, etcétera. El mundo —la presencia y la esencia que condiciona esa presencia— es representación y voluntad. El mundo representado es fenoménico, es objeto para un sujeto; objetivación múltiple y diversa sometida al principio de razón suficiente. El mun-

do como voluntad es la cosa en sí, indiferencia de sujeto y objeto; unidad idéntica situada fuera de las determinaciones de la razón. La esencia del mundo es sin razón (*grundlos*): "el principio de la existencia del mundo carece de razón, es decir, [...] que, como cosa en sí no se encuentra sometido al principio de razón, el cual es exclusivamente la forma del fenómeno y lo único que nos autoriza para plantear la cuestión del *por qué*".[96] Lo que la voluntad es, es sin por qué: su ser no puede ser determinado por la razón humana (*Vernunft*). Es decir, el hecho de que en el hombre la voluntad se haga consciente de sí no implica que la racionalidad sea una característica constitutiva de ella. "La voluntad, como la *cosa en sí*, constituye la esencia interior, verdadera e indestructible, del hombre; en sí misma es, sin embargo, inconsciente".[97] La conciencia racional se deriva de la esencia única del mundo, por lo tanto, ésta, como voluntad, es siempre preeminente respecto de aquélla.

Ahora bien, ¿por qué a la esencia de todo lo existente la llama Schopenhauer voluntad? La cosa en sí se manifiesta en todo lo que es pero no es idéntica a ninguna de sus manifestaciones; ella misma, como una, no se presenta. El presentarse en todo y, al mismo tiempo, sustraerse a la presencia impide que se pueda acceder directamente a la voluntad como una, por lo tanto, para poder pensarla, es necesario albergarla "dentro de un nombre y de un concepto".[98] Las palabras y los conceptos se generan de la reflexión racional para designar y distinguir la realidad empírica, de aquí que, para que el nombre ayude a la aclaración de la esencia del mundo, se deba tomar de la objetivación más perfecta de ella misma; en donde la propia esencia se presente más iluminada por la conciencia. Tal fenómeno es la *voluntad humana*. Schopenhauer atribuye al concepto voluntad una extensión mucho mayor de la que normalmente tiene.

La voluntad humana aparece como si fuera dirigida por el conocimiento; al objetivar nuestros actos, éstos se nos presentan como respuesta a ciertos motivos que nos llevan a pensar nuestra voluntad como regulada por la razón. Sin embargo, como ya hemos hecho notar, esta racionalización de nuestra voluntad es *a posteriori*; desde dentro de ella misma se manifiesta como un impulso que identifica querer y hacer. Schopenhauer toma el nombre y la esencia —no su característica de poder ir acompañada de razón— de la voluntad hu-

mana, y los extiende para designar el núcleo íntimo de todos los fenómenos. La voluntad se refiere a la unidad esencial que identifica la diversidad objetiva: reflexivamente designa en todos los fenómenos lo mismo que inmediatamente se presenta en nuestra experiencia interna. Así, no obstante que la voluntad nunca se presenta como tal, podemos reflexionarla y comprenderla desde nosotros mismos.

Una confusión que debemos evitar es subsumir el concepto de voluntad bajo la noción de fuerza. Schopenhauer, para referirse a la voluntad, no recurre al concepto de fuerza, sino que considera a las fuerzas de la naturaleza como manifestaciones de la voluntad. El término fuerza proviene del ámbito de la reflexión, es decir, del dominio de la relación causa-efecto. Este concepto se convierte en el punto último de la explicación científica; desde él se explica todo pero él mismo queda sin explicar: la fuerza es el ser-causa de la causa.[99] En cambio, el concepto voluntad no proviene del ámbito de la experiencia externa, sino que se origina desde el fondo mismo que accede a la conciencia del individuo identificando al que conoce con lo conocido. El reconocimiento del ser como voluntad no se genera en la racionalización de un dato externo, sino en la reflexión sobre la percepción inmediata de nosotros mismos en la que cada uno puede vislumbrar la esencia de su propia individualidad. Esta percepción es una forma de conciencia en la cual sujeto y objeto coinciden o, mejor dicho, no se diferencian.[100] La postulación de la voluntad como esencia única del mundo sólo es posible por esta vía reflexiva que comprende lo que se le escapa a las formas del principio de razón suficiente: el ser en sí de la totalidad.

La objetivación de la voluntad

La voluntad, condición de posibilidad de todo lo que es, aparece en toda presencia individual y diferente; todo lo que es, es objetivación de la voluntad, pero ella misma, pensada como unidad, nunca es presencia objetiva, sino idéntico impulso manifiesto en todos los fenómenos. Las formas determinantes de éstos afectan sólo a las objetivaciones de la voluntad, no a ella como cosa en sí. En este sentido, la voluntad no es nunca objeto; ella está fuera de la forma general de la representación y de las formas derivadas de ésta: espacio, tiem-

po y causalidad. La voluntad, como condición de posibilidad de toda presencia, es la esencia que supone toda existencia; ella es una e idéntica, carente de fundamento y, por lo mismo, indeterminable por la razón. A la voluntad, como el impulso que, siendo, hace que todo sea, no le corresponden determinaciones racionales.[101]

La esencia única del mundo se manifiesta en la pluralidad de objetivaciones que existen por y en el espacio y el tiempo, razón por la cual Schopenhauer les da a éstos el nombre de principio de individuación. "Pues el tiempo y el espacio es aquello en virtud de lo cual lo que en esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son por consiguiente, el *principium individuationis* [...]".[102] La unidad e identidad de la voluntad no la debemos pensar como algo estático y trascendente a la presencia, sino con el sentido de que, presente en todo, no se reduce a ninguna de sus objetivaciones.

La reflexión nos señala la esencia del mundo como radicalmente distinta de todo lo que se presenta sometido al principio de razón suficiente y, al mismo tiempo, como inmanente a la presencia misma. La voluntad es *una* y no está determinada por ninguna de las formas del principio de razón suficiente: ella está fuera del espacio y del tiempo, por lo tanto, de toda pluralidad, sin embargo, todos sus fenómenos son plurales; ella no es determinada por la facultad reflexiva, en cambio, todas sus objetivaciones están sometidas al principio de razón suficiente. Espacio, tiempo y causalidad son formas determinantes de las objetivaciones de la voluntad, o sea, de los objetos individualizados y de sus relaciones que, en tanto conocidas, se representan en la conciencia.

La esencia única del mundo no está disociada de la naturaleza sino que, por una parte, ésta es idéntica a aquélla y, por otra parte, constituye el conjunto de su aparición múltiple y diferenciada. "La palabra *Naturaleza*, en general, expresa todo lo que obra, todo lo que se desenvuelve y se crea sin intervención de la inteligencia [...] *ello es idéntico a la voluntad*".[103] La naturaleza es tanto la esencia inmanente que condiciona y constituye el nacimiento y crecimiento de toda presencia, como el conjunto de esa presencia, o sea, la voluntad objetivada. La manifestación de la voluntad en la presencia de los fenómenos naturales es pura actividad ciega, puro impulso que "de-

signa lo que constituye el ser en sí de todas las cosas del universo y el núcleo exclusivo de todo fenómeno".[104]

Al reflexionar a la voluntad como la esencia única e idéntica de todo, las diferencias entre la multiplicidad de los fenómenos se nos muestran como aparentes. Para significar esta diferencia apariencial, Schopenhauer toma como ejemplos los fenómenos de la naturaleza inorgánica y los actos del hombre. Su diferencia radica en el contraste que provoca la regularidad de la naturaleza inorgánica y la irregularidad que presentan las manifestaciones de la conducta humana. Lo que origina esto es la acentuación consciente de la individualidad en el hombre, en cambio, la naturaleza inorgánica obra constantemente sometida a leyes generales; en ella no hay individuación que se desvíe de esa generalidad "pues una misma especie de fuerza se revela en millones de fenómenos".[105] La individuación de la naturaleza inorgánica es, por así decirlo, una individuación genérica.

¿De qué modo la voluntad está presente idénticamente en sus diferentes manifestaciones? La ciencia etiológica explica los cambios y las transformaciones amparándose en las fuerzas que, como leyes, rigen a los fenómenos naturales —impenetrabilidad, gravedad, inercia, fluidez, cohesión, elasticidad, magnetismo, electricidad, etcétera—, pero las fuerzas mismas, de acuerdo con Schopenhauer, permanecen para nosotros como cualidades ocultas (*qualitates ocultae*). Las fuerzas naturales son objetivaciones de la voluntad y, como tales, pueden ser representadas desde el principio de razón, pero, de ningún modo esto significa que dicho principio determine a la voluntad.[106] Las fuerzas de la naturaleza, representadas como leyes, nos dicen *cómo* y *por qué* se efectúan los cambios en los fenómenos, pero los conceptos en que se expresan dichas leyes no alcanzan a explicar la esencia interior común a todos ellos.

Las formas del principio de razón suficiente determinan la aparición, no lo *que* aparece, el cómo y no el qué, la forma y no el contenido; nos dicen cómo y por qué son los fenómenos pero no nos aclaran qué son. Las ciencias, condicionadas por las estructuras *a priori* del conocimiento, no nos pueden explicar ni a estas estructuras ni a lo imposible de ser determinado por ellas. En cambio, la filosofía, que según Schopenhauer inicia donde la ciencia termina, tiene como tarea lo siguiente: el análisis de lo *a priori* y la reflexión sobre lo irre-

ductible a la explicación causal; "en todas las cosas de la naturaleza —dice Schopenhauer— hay algo de lo cual no se puede dar una explicación, a lo cual no podemos atribuir una causa; este algo es la naturaleza específica de su acción, es decir, la naturaleza de su existir, su esencia".[107] Donde las ciencias tropiezan y retroceden sobre sí mismas, se abre el fondo de lo inexplicable e indefinible en el cual se sumerge la reflexión filosófica. Este fondo está también en nosotros mismos y sólo desde él podemos alcanzar la comprensión de lo que, para la representación meramente racional, aparece como extraño y lejano.

Lo que la voluntad es, difiere radicalmente de la forma en que el sujeto se representa sus objetivaciones. La pluralidad espacio-temporal es objetivación de la esencia única del mundo que igual e íntegramente se manifiesta en todos y cada uno de sus fenómenos. La voluntad como cosa en sí no se divide para aparecer con distinta intensidad en las diferentes individuaciones; en cada una de éstas, ella es una y la misma. La condición de posibilidad de la presencia es inmanente a ésta; de todo lo presente la voluntad es su esencia inmanente: sólo al ser representadas, sus objetivaciones muestran un *más* o *menos* de voluntad. Sin embargo, el ingreso de la unidad en el tiempo y en el espacio, o sea, su objetivación múltiple es gradual. La objetivación inmediata de la voluntad la constituyen las formas eternas de las cosas que, para Schopenhauer, son equivalentes a las ideas platónicas y que, como éstas, permanecen ajenas al tiempo y al espacio, es decir, su ser es siempre y no deviene nunca. Mediante esta objetivación, la voluntad ingresa en el principio de individuación que somete a los fenómenos a la pluralidad y al devenir que inexorablemente propicia el nacimiento y la desaparición de los fenómenos permaneciendo, no obstante, inalteradas las ideas y, por supuesto, la voluntad.[108] Las ideas no son las primeras objetivaciones de la voluntad en sentido temporal, sino en sentido ontológico; el impulso eterno que es la voluntad se contiene en las ideas y, desde éstas, se enciende incesantemente en las individuaciones.

La voluntad y las ideas no son idénticas. Las ideas son el gozne —utilizando un término de *La aventura filosófica* de Eugenio Trías— entre la unidad misma, que permanece oculta e inaccesible para el conocimiento, y su objetivación múltiple y diferenciada. Las ideas, mul-

tiplicidad finita y eterna, comunican los territorios de la unidad de la voluntad y su presencia distinta. Las ideas surgen de la voluntad constituyéndose en las formas que condicionan la presencia individualizada. "Entiendo, pues, por Idea cada uno de las grados determinados y fijos de objetivación de la voluntad en cuanto ésta es cosa en sí y, por tanto, ajena a la multiplicidad, grados que son con respecto a las cosas individuales como sus eternas formas o modelos".[109] La unidad esencial se objetiva inmediatamente en las ideas o formas eternas de la naturaleza y, mediante esta multiplicidad finita, se objetiva espacial y temporalmente en la multiplicidad de individuos que infinitamente se generan y se desvanecen mostrando la caducidad de su presencia, pero también señalando la permanencia imperturbable de las ideas y la constante objetivación de la voluntad.

La exposición del pensamiento único de Schopenhauer se desarrolla en los dos primeros libros de *El mundo como voluntad y representación* de una manera circular: se inicia con la representación de los objetos y entre éstos se descubre uno solo susceptible de ser experimentado internamente por el sujeto: su propio cuerpo. El querer del cuerpo es la punta de lanza de la reflexión ontológica que postula a la voluntad como esencia única del mundo cuyas objetivaciones inmediatas son las ideas o formas eternas que se expresan en los distintos individuos que, en tanto objetos, son el punto de partida, en relación con el sujeto, de la representación. Esta argumentación circular nos muestra que, para Schopenhauer, no hay un abismo infranqueable entre la voluntad y la representación, sino una corriente subterránea que la filosofía y, como veremos, el arte, recorren esforzándose por señalar simbólicamente el ser del mundo.

La lucha de la voluntad consigo misma

Para Schopenhauer, las ideas no son trasmundanas; ellas están en sus expresiones individuales sin reducirse absolutamente a ninguna de éstas. La objetivación de la voluntad en su grado inferior está constituida por las fuerzas primordiales de la naturaleza que, por una parte, aparecen en toda la materia —gravedad, pesantez, impenetrabilidad— y, por otra parte, constituyen las diferentes cualidades de las materias específicas —solidez, fluidez, elasticidad, propiedades quí-

micas, etcétera—. Las propiedades generales y particulares de la materia son la objetivación inmediata de la voluntad y conforman, por tanto, la condición de la objetivación individualizada sometida a la causalidad. Pero dichas propiedades no son causas ni efectos; son las fuerzas originarias cuyas manifestaciones individualizadas nos podemos representar causalmente.[110] Las ideas, como fuerzas primordiales de la naturaleza, están fuera del principio de razón suficiente, constituyendo no lo que la naturaleza es en tanto conjunto de fenómenos representados, sino lo que ésta es en sí como objetivación inmediata de la voluntad: "cada fuerza elemental de la naturaleza no es otra cosa en su esencia interior que la objetivación de la voluntad en un grado inferior. Nosotros llamamos a cada uno de estos grados una Idea eterna, en el sentido en que Platón usó esta palabra".[111] Así, la perpetua variación de los fenómenos individuales de la naturaleza tiene por condición lo permanente e incausado. Éste es uno de los puntos más difíciles de entender de la metafísica de la naturaleza de Schopenhauer. ¿Cómo la voluntad que no es más que un impulso ciego e inconsciente se objetiva primero en formas eternas y, mediante éstas, se multiplica indefinidamente en individuaciones existentes en el tiempo y en el espacio?

La pauta que el propio Schopenhauer da para comprender esto es el sujeto. Las ideas, que se presentan como fuerzas elementales de la naturaleza, nos las representamos como leyes de ésta que fungen como límite de la explicación causal al determinar su relación con la forma en que se manifiestan. Los elementos de esta forma representacional son, como ya sabemos, el espacio, el tiempo y la causalidad como unión representada de aquéllos en la acción de la materia; como enlace de una parte del tiempo con otra del espacio. Éstas son las condiciones que posibilitan que la idea se multiplique en fenómenos cuyo orden de aparición está determinado por la ley de causalidad que funciona así como norma limítrofe de las manifestaciones de las diferentes ideas y, a la vez, identifica a la materia como substrato común de la diversidad fenoménica.[112] Sin embargo, que la ley de causalidad determine cognoscitivamente la aparición de los fenómenos, no significa que éstos, como individuaciones realmente existentes, acepten y esperen pacientemente el orden con que aquélla los determina. Ya desde lo inorgánico, que es la manifestación de los grados inferio-

res de objetivación de la voluntad, las ideas, mediante sus respectivas individuaciones, entran en conflicto al querer apoderarse de la materia existente. De esta lucha surge un vencedor que se consolida como manifestación de una idea más perfecta que las vencidas; sin embargo, en las manifestaciones individualizadas de éstas, permanece su esencia —la voluntad— como un querer supeditado, pero no anulado, por otro más fuerte. Las objetivaciones más perfectas de la voluntad nacen de derrotar a las inferiores pero de tal modo que conservan y realizan el querer de éstas. De la lucha entre las fuerzas elementales de la naturaleza resulta lo orgánico cuando una de aquéllas asimila a las demás y se sobrepasa a sí misma originando una objetivación más precisa de la voluntad.[113] Ésta surge sólo venciendo parcialmente a las demás que, de acuerdo a su esencia, nunca dejan de resistirse y, por lo tanto, mantienen en su objetivación un afán, imposible de detener, por ir más allá de sí mismas.

Por su propia esencia, las distintas objetivaciones de la voluntad entran en pugna. "A través de la naturaleza entera podemos seguir esta lucha, porque en el fondo el mundo no consiste más que en ella [...] y esta lucha no es otra cosa que el esencial desdoblamiento que se opera en el seno de la voluntad misma".[114] Este desdoblamiento conflictivo de la voluntad, esta lucha cósmica es menos visible en los esfuerzos que la materia hace por manifestarse, pero ya en el reino animal alcanza una visibilidad extrema y atroz sometiendo al vegetal y sacrificando constantemente unos individuos por otros "hasta que, por último, la especie humana, como superior a las demás, considera el mundo como una inmensa fabrica para su uso, y, [...] el género humano encarna aquella lucha, aquel desdoblamiento de la voluntad con la más terrible violencia en que el hombre llega a ser el enemigo del hombre: *homo homini lupus*".[115]

La prolongación de las victorias en esta lucha infatigable propicia la aparición en las objetivaciones de las ideas más adecuadas, diferencias sustanciales respecto a las manifestaciones de los grados inferiores de la voluntad. Entre éstas diferencias destacan la individualidad desarrollada como tal, la conciencia y la belleza.

Los fenómenos de los grados inmediatos de objetivación de la voluntad no se distinguen más que por las circunstancias externas, es decir, en ellos la idea se manifiesta genéricamente: los fenómenos ais-

lados no significan aspectos parciales de la idea sino que ésta se presenta totalmente en todos ellos. En cambio, en las individuaciones de las ideas más perfectas de la voluntad, no se agota en cada una de ellas lo que éstas son, sino que se multiplican y se enriquecen mostrando sus distintos aspectos en los diferentes individuos. "En los grados inferiores de objetivación, el acto o la idea conserva su unidad, incluso en el fenómeno, mientras que en los superiores necesita para su manifestación toda una serie de estados que se desenvuelven sucesivamente y que, considerados en su totalidad, son expresiones de su esencia".[116] El carácter individual aparece, no agotando a la idea, sino matizando su riqueza y ésta llega a su grado máximo en la individualidad humana. Ésta posee un carácter; un núcleo íntimo de su ser individual como su respectiva dote de voluntad desde la cual perfila un aspecto de la idea de hombre en la manera propia que cada uno tiene de reaccionar ante los motivos que propician, sin condicionarla, la conducta. Nuestros actos pueden ser vistos como la respuesta a ciertos motivos, pero la forma concreta en que cada uno actúa no depende de los motivos sino de su propia voluntad.

La distinción de la individualidad está en relación directa con el grado de desarrollo de la conciencia. La voluntad se manifiesta, primeramente, como un impulso oscuro y vago, como una incitación carente de todo conocimiento en la forma más sencilla y débil de su objetivación, es decir, en el mundo inorgánico determinado por fuerzas elementales que subordinan regularmente a millones de individuaciones. Desde la lucha entre estos fenómenos, la voluntad sobrepasa este grado de objetivación y asciende en la perfección de sí misma al presentarse distintamente: el reino vegetal, cuyos distintos fenómenos están enlazados por las *excitaciones*, y el reino animal, que, además de generarse y desarrollarse desde sí mismo, posee locomoción propiciada por *motivos*. Para esto es necesaria cierta inteligencia como auxiliar indispensable para la conservación del individuo y la propagación de la especie. "El conocimiento aparece representado por el cerebro o por un ganglio más desarrollado, de igual modo que cualquier otra tendencia o determinación de la voluntad que se objetiva está representada por un órgano, esto es, se manifiesta a la representación como un órgano".[117] El perpetuo querer que constituye la esencia de todo lo vivo se muestra en la propia forma corporal: el cuerpo, con

sus órganos, funciones e interrelaciones, es la voluntad de vivir objetivada.

El cerebro es la objetivación de la voluntad de conocer.[118] Al añadírsele la representación, como desenvolvimiento de la misma voluntad, ésta puede adquirir conciencia de su propio ser y del objeto de su querer: lo que la voluntad quiere es el mundo y la vida tal y como son en sí mismos. Por esto, voluntad y voluntad de vivir son la misma. La voluntad es la esencia del mundo; la vida es el mundo visible, el fenómeno que es el espejo de la voluntad, por lo cual van siempre unidas. "Allí donde hay voluntad hay también vida".[119] Y cuando la vida es capaz de representarse a sí misma y a lo que la rodea "surge de súbito el *mundo como representación* en todas sus formas, objeto y sujeto, tiempo, espacio, pluralidad y causalidad. Muéstranos entonces el mundo su segunda faz. Habiendo sido hasta aquí mera voluntad, ahora es también representación, objeto para un sujeto que conoce".[120] El mundo como representación está posibilitado por el mundo como voluntad: la forma sujeto-objeto no condiciona el *ser* sino el *conocer* de los fenómenos. Y, con la facultad de conocer, se trastorna, hasta cierto punto, la "seguridad indefectible de la voluntad", ya que aquélla posibilita también la ilusión y el error. Esta alteración de la seguridad impulsiva de la voluntad alcanza su mayor nivel en el hombre. Éste se encuentra en el mundo desasido de todo, salvo de sus necesidades. En el hombre, la vida, como lucha constante, se ilumina con la conciencia del dolor y de la muerte. La indefensión y la necesidad las enfrenta desde la complejidad de sus facultades representativas: no sólo posee el conocimiento intuitivo de lo presente sino además, la razón que le permite reflexionar su conducta que, al estar sustentada esencialmente en la voluntad, no puede ser modificada más que en los actos; nunca en lo que ella quiere. Desde el comportamiento de los individuos humanos, las manifestaciones de la voluntad, iluminadas pero no determinadas por la conciencia, se multiplican indefinidamente. Así, el reconocimiento del individuo como voluntad, dispone una manifestación más clara de ésta a través de aquél.

El conflicto de la voluntad consigo misma es lo que da lugar a la aparición de lo bello en la naturaleza. "Según el organismo logra en mayor o menor escala la victoria sobre aquellas fuerzas naturales que

expresan los grados inferiores de objetivación de la voluntad, así llega a la expresión más o menos perfecta de su Idea, esto es, se encuentra más o menos cerca del *ideal* que representa la belleza de su especie".[121] La lucha de las ideas, a través de sus objetivaciones, origina la presencia de un individuo en el cual su forma correspondiente no se agota sino que se concentra. Lo que sale a la luz en lo bello individual es su idea. La belleza natural significa la presencia iluminada en los fenómenos de las formas eternas, o sea, de las manifestaciones adecuadas de la voluntad que constituyen las condiciones de ser de aquéllos. Lo que se destaca en lo bello es la esencia de los fenómenos; su *verdad*. La verdad se enlaza con la belleza en aquellos fenómenos que muestran claramente lo que son, es decir, su idea como objetivación adecuada de la voluntad. La verdad bella no es la verdad de los juicios en que la ciencia explica la realidad que es para el sujeto; ella no es el conocer adecuado de los objetos sino la presencia luminosa del ser de los fenómenos. El ser verdadero de los fenómenos, sin reducirse a ningún individuo, se manifiesta más claramente en algunos de ellos: los que se presentan bellamente. La inmersión contemplativa en la naturaleza bella y la capacidad de expresarla perfilando los matices de su idea serán, como veremos más adelante, los rasgos definitorios de la actividad artística.

Los límites de la reflexión filosófica

La filosofía, aun rebasando los límites de la ciencia, no alcanza el conocimiento absoluto. Toda forma de conciencia existe sustentándose en la individualidad y ésta pertenece al ámbito de la objetivación plural de la unidad. La presencia externa, es decir, situada en el espacio y sucedida en el tiempo, se representa objetivamente en la conciencia. En este sentido, la mayor claridad y precisión en el conocimiento se alcanzan en la representación del mundo externo. Schopenhauer constata que ninguna de las formas de la representación provee una vía de acceso a la esencia del mundo, sin embargo, no renuncia a la reflexión de ésta y encuentra su punto de apoyo en el cuerpo cuya experiencia interna lo presenta como voluntad. Desde aquí, Schopenhauer interpreta la totalidad del mundo como voluntad sin perder la conciencia de que su comprensión no puede identificarse con el co-

nocimiento absoluto de lo que por sí mismo es. El cuerpo, objetivación de la voluntad, tiene sus raíces en la unidad inaprehensible por las formas de la representación.

Al llevar la experiencia interna a la reflexión, la estamos reproduciendo bajo una forma representada que no puede ser idéntica a lo que ella es en sí: su propio ser se presenta en la conciencia desdoblado; no como es en sí, sino como es para mi conciencia. La reflexión filosófica también asume el límite de la no-identidad entre ser y pensar: "en cuanto soy sujeto conocedor, mi propio ser no es para mí más que fenómeno, y en cuanto soy yo mismo ese ser, no soy yo sujeto conocedor".[122] La presencia del ser íntimo excluye al espacio pero requiere una forma temporal de "mi" voluntad que en tanto idéntica con la esencia única del mundo no puede estar afectada por el tiempo. Lo que percibimos en nosotros mismos no es la voluntad en sí, "sino la más inmediata de sus manifestaciones".[123] Al reflexionarla y suponerla como esencia única no podemos identificar absolutamente su concepto con lo que ella es como cosa en sí. El hecho de que el conocimiento claro y distinto sólo sea posible desde determinadas objetivaciones de la voluntad, imposibilita el conocimiento adecuado de ésta. La reflexión filosófica consiste en el esfuerzo por llevar a la luz de los conceptos lo que por sí mismo excluye todo conocimiento exhaustivo.

La condición de posibilidad de individuos que, en tanto sujetos, estén constituidos por facultades representativas, no puede ser conocida. La individuación cognoscente se ha originado desde la naturaleza y forma parte de ella, lo cual imposibilita que aquélla logre abandonar ésta y colocarse en una perspectiva que le permita conocer todo lo que la naturaleza es.[124] La reflexión filosófica que postula la inmanencia de la esencia del mundo no puede escapar de ella. El conocimiento racional forjado en conceptos plenamente objetivos sólo se consigue sobre los distintos modos en que la multiplicidad de objetos obran causalmente unos sobre otros en un tiempo y espacio determinados. Por su propia esencia, la voluntad no es afectada por el tiempo, el espacio y la causalidad, y, al ser éstas, junto con la razón, las formas determinantes de todo conocimiento adecuado, éste termina donde empieza la esencia única del mundo.

Sin embargo, haciéndose cargo una vez más de la encomienda con la que nació en Grecia, la filosofía, tal y como la asume Schopenhauer, no renuncia a tratar de *comprender* lo que la ciencia no puede *explicar*. La filosofía, como ontología, es consciente de los límites del conocimiento y, no obstante, se da a la tarea de ensanchar éstos hasta donde la reflexión lo permita. La presencia inmediata de la propia voluntad en la conciencia y la reflexión analógica constituyen el ensamble de asombro y cuestionamiento desde el cual el filósofo transgrede los límites subjetivos del conocimiento. Con este proceder, que hemos llamado trágico, el pensador consigue penetrar lo que es y despojar a la voluntad de algunos de sus velos pero nunca de tal modo que logre manifestar su plenitud desnuda en los conceptos. Los conceptos filosóficos se sostienen en la tensión entre lo oculto e irreductible al conocimiento y la iluminación comprensiva que ellos establecen al señalarlo. La filosofía se alza como el esfuerzo por pensar y decir (*logos*) lo que se resiste a todo pensar y decir. Desde su carácter temporal y fragmentario, la conciencia filosófica muestra y señala en los conceptos aquello que la sostiene y a lo que, sin embargo, nunca puede reducir a determinaciones racionales: la voluntad. Todo lo que podemos decir acerca de lo que el mundo es en sí mismo se sustenta en los límites de nuestras formas cognoscitivas y en la transgresión limitada de las mismas. El filósofo, partiendo de la conciencia íntima de su cuerpo como realidad en sí, va más allá de las formas subjetivas del conocimiento y, al plantear la esencia del mundo como análoga a lo que encuentra en sí, debe retornar a aquellas formas y comunicar conceptualmente el contenido de su reflexión, con lo cual ésta asume consciente y trágicamente sus propios límites.

> Si, a pesar de esta limitación esencial del conocimiento, dando un rodeo, es decir, por medio de una profunda reflexión y combinando con arte el conocimiento objetivo y externo con los datos de la autoconciencia, llegamos a una cierta comprensión del mundo y de la esencia, tal comprensión será, con todo, muy limitada, enteramente mediata y relativa; en todo caso no será más que una transposición, en sentido alegórico, de las formas del conocer, un *quaedam prodire tenus* que deja todavía tras de sí muchos problemas no resueltos .[125]

La ciencia alcanza un conocimiento claro y distinto al determinar conceptualmente los objetos, pero a ella no le interesa penetrar en la

esencia de la cual todos los fenómenos son objetivación; en la voluntad. Sólo en la filosofía la voluntad se reflexiona: desde su objetivación en individuos portadores del sujeto cognoscente se repliega hacia ella misma y se ilumina fragmentariamente apareciendo señaladamente en los conceptos, los cuales, al ser formados desde la conciencia racional individualizada, no desplazan del todo la oscuridad inherente a la cosa en sí. En el *logos* filosófico se destaca el fondo de todo lo que es y, al mismo tiempo, se proyecta la sombra indescifrable de ese mismo fondo. En Schopenhauer se afirma, con rasgos propios, el carácter trágico que la filosofía asume al querer pensar y decir lo que el ser es.[126]

Por otra parte, además del conocimiento adecuado de la ciencia sobre los objetos presentes en el espacio y el tiempo, y de la reflexión filosófica sobre la esencia inmanente de toda la naturaleza, existe el arte como una forma específica de representación. La representación artística, en su tarea definitoria, no aspira ni a explicar los objetos ni a conceptualizar el fondo del ser, sino que consigue representar intuitivamente los grados adecuados de su objetivación: las ideas.

La representación artística

[...] sin la verdad no hay belleza artística.

Schopenhauer

La estética de Schopenhauer es una consideración filosófica tanto sobre la naturaleza como sobre la contemplación y la creación de la obra de arte. El núcleo de su reflexión sobre lo bello es la idea. La presencia más o menos adecuada de ésta en el individuo lo lleva a sintetizar y expresar en mayor o menor medida el ser de la especie a la que pertenece. Mostrar el propio ser bajo una forma que ilumina a éste, eso es la verdad-belleza. La verdad, como poner en la luz lo que efectivamente son las objetivaciones de la voluntad, se enlaza con la belleza. Esta verdad no parte de la relación entre el juicio y la representación intuitiva; la verdad aquí es el mostrarse completamente de la esencia como objetivación adecuada, no como cosa en sí.

"Nada hay tan bello como lo verdadero"[127] —escribe Schopenhauer refiriéndose a la capacidad poética de encontrar la forma verbal adecuada para un pensamiento—, o sea, al expresar la idea en que se concentra el ser esencial de una individualidad se consigue la aparición bella de la verdad. Lo bello no es un agregado con el cual se adorne la presencia; al contrario, lo bello destaca la verdad de la presencia en tanto logra que en ésta se perfile con la mayor claridad posible la idea como objetivación adecuada de la voluntad. La mayor luminosidad de lo que la voluntad es, su manifestación en toda la multiplicidad diversa y, al mismo tiempo, su resistencia a revelarse como unidad, se alcanza cuando la verdad se expresa en la belleza. De este modo, sin traicionar su sentido, podemos invertir la aseveración de Schopenhauer diciendo que no hay nada tan verdadero como lo bello: en la belleza acontece la fusión entre la idea y el individuo; entre la esencia y la presencia.

La voluntad, como cosa en sí, es imposible de ser representada, pero sus objetivaciones, tanto inmediatas y adecuadas como espacio-temporales, sí responden a las formas de la representación. En los conceptos que la ciencia forma, encontramos explicada la determinación de los fenómenos por las leyes generales de la naturaleza; en cambio, en el arte se presentan las ideas que la ciencia da por supuestas en toda explicación pero que ella misma no explica.

Dado que la ciencia y el arte no ofrecen lo mismo, la relación con cada uno de ellos debe ser diferente; en la primera encontramos la conceptualización sistemática de la experiencia apelando a nuestro entendimiento y nuestra razón, en el segundo lo que nos requiere es la contemplación de lo eterno. Al contemplar una obra de arte "lo que debemos tratar de *comprender* es aquello que siempre es actual, aquello que existe realmente lo mismo hoy que siempre; es decir, las Ideas".[128]

Además de la experiencia y la ciencia, el arte es otra forma de representación en la cual las objetivaciones de la voluntad son llevadas a un mayor resplandor. "Si el mundo como representación en su conjunto no es más que la voluntad haciéndose visible, el arte es esta misma visibilidad más clara todavía".[129] La presencia objetiva del mundo es la objetivación de la voluntad. En la multiplicidad diversa y variable están presentes, como esencias específicas, las objetivacio-

nes adecuadas de la voluntad, es decir, las ideas. La tarea de representar la presencia de las ideas en los fenómenos particulares es, según Schopenhauer, lo que le compete al arte. La representación artística da un paso más al fondo de la objetivación y consigue mostrar lo que la voluntad es en sus manifestaciones más adecuadas. Lo que el arte expresa son las ideas de la voluntad; sus objetivaciones inmediatas y adecuadas. Desde aquí se imponen las siguientes preguntas: ¿En qué sentido el arte penetra con mayor hondura en la esencia del mundo? ¿Qué aspecto de ésta se representa en el arte? ¿Qué potencia humana permite contemplar y expresar la profundidad objetivada del mundo? ¿Es posible descifrar en forma conceptual el contenido de la obra de arte? En los apartados siguientes trataremos de mostrar, mediante la aclaración de las preguntas anteriores, el vínculo íntimo que, de acuerdo con Schopenhauer, existe entre la verdad y la belleza.

Las ideas

La *cosa en sí* de Kant y las *ideas* de Platón son interpretadas por Schopenhauer como voluntad y como grados determinados de objetivación de esa voluntad. Schopenhauer enlaza íntimamente la cosa en sí con las ideas, pero no las identifica. Todo lo que es, es objetivación de la voluntad, pero ella misma nunca es objeto; la voluntad es una, las ideas, aunque ajenas al espacio y el tiempo, conforman una multiplicidad finita y gradual. La objetivación de la voluntad tiene grados, y éstos determinan "la perfección y precisión [...] crecientes con que la esencia de la voluntad se manifiesta en la representación, es decir, en su manifestación como objeto".[130] En tanto objetivaciones de la voluntad, las ideas no escapan a la forma general de la representación. A diferencia de Kant, que postula sólo lo cognoscible (el fenómeno) y lo situado más allá del conocimiento (la cosa en sí), Schopenhauer introduce un tercer momento mediante el cual se aparta del criticismo kantiano y retorna a Platón: las ideas.[131] El carácter ontológico que Schopenhauer otorga a las ideas, acercándose con esto a sus odiados predecesores idealistas,[132] va a ser imprescindible para comprender su estética como contemplación y reflexión de lo que comparece en la obra de arte.

Los grados determinados de objetivación de la voluntad son especies bien definidas, formas y propiedades primitivas e invariables de los cuerpos inorgánicos y orgánicos, así como las fuerzas generales que se manifiestan como leyes. Las ideas se multiplican en una infinidad de individuos que no son más que reproducciones en las que aquéllas aparecen. La esencia única del mundo se objetiva inmediatamente en una multiplicidad finita y, mediante ésta, en la multiplicidad diversa e infinita. Esta última pluralidad sólo es concebible por el tiempo y el espacio y su generación y desaparición, su nacimiento y su muerte, se explican por la ley de causalidad. Las formas objetivas —espacio, tiempo y causalidad— y las formas subjetivas —sensibilidad pura, entendimiento y razón— son, a su vez, modos del principio de razón suficiente: éste es el principio que rige toda individuación y, por lo tanto, es la forma general de representación en la experiencia externa y en la ciencia. En este sentido, el principio de razón suficiente sólo posee jurisdicción cognoscitiva sobre las objetivaciones individuales: la voluntad y las ideas no son determinadas por él. Estar fuera del principio de razón implica estar fuera de sus formas: las ideas no están afectadas ni por el cambio ni por la pluralidad —cada una de ellas es *única*—; las ideas son siempre, cada una de ellas conserva su mismidad, su inmutabilidad y su permanencia.[133]

La diferencia más notable entre la voluntad y las ideas es que la primera, como *una*, permanece irreductible a cualquier objetivación y, por lo tanto, se mantiene totalmente ajena a la representación; en cambio, las segundas, al ser objetivaciones de la voluntad, no escapan a la forma general de la representación: *ser un objeto para un sujeto*. Así pues, reiteramos, para Schopenhauer la voluntad y las ideas no son idénticas. La voluntad como cosa en sí no es nunca objeto susceptible de representación; las ideas no ingresan a la determinación causal del principio de razón pero están afectadas por la forma general de la representación.[134] Las ideas poseen tanto un estatuto ontológico como gnoseológico: ellas median, y a la vez limitan, entre la voluntad y las individuaciones permaneciendo irreductibles a estas últimas y, por lo tanto, inalcanzables por las formas particulares del principio de razón suficiente. Sin embargo, dado que los individuos son objetivaciones de la voluntad *mediante* las ideas, aquélla se multiplica a través de la aparición plural de éstas.

El propio principio de razón suficiente es la forma que asume la idea cuando es conocida por el sujeto individualizado: sujeto cognoscente atado o sujetado al cuerpo, o sea, a la voluntad. Ésta se objetiva, es decir, aparece lo más adecuadamente posible en la idea, de tal modo que ésta "es la cosa en sí bajo la forma de la representación",[135] no la voluntad como una. Las ideas son objetivaciones eternas a cuya posibilidad de representación no nos conducen ni las impresiones del cuerpo, ni las formas particulares del principio de razón suficiente. Representar la idea significa captarla sin acontecimientos, como algo eterno, único e idéntico. Sin embargo, el sujeto cognoscente existe como individuo, es decir, como un cuerpo, objetivación a su vez de la voluntad, sometido a múltiples impresiones de objetos individuales determinados por el espacio, el tiempo y la causalidad. Es decir, la corporeidad del sujeto —aquello cuya experiencia interna permitió el tránsito reflexivo del mundo representado al mundo esencial— es ahora el *obstáculo* para poder acceder a las objetivaciones inmediatas de la voluntad. Superar esta dificultad y lograr contemplar y expresar las ideas configura lo que, junto con Schopenhauer, llamamos conocimiento artístico.

El conocimiento artístico

La idea, sin dejar de ser una y la misma, es presencia esencial en la multiplicidad de individuaciones que el sujeto percibe sensiblemente. La idea es la unidad ontológica anterior a la dispersión con que aparece en la naturaleza. Después, el sujeto, mediante la reflexión, restablece abstractamente la unidad que ante él se presenta fragmentada. En este sentido, el concepto —dice Schopenhauer utilizando el lenguaje de la escolástica— es un *universalia post rem*. En cambio, la idea, unidad esencial desplegada en la multiplicidad diferente, es un *universalia ante rem*, irreductible al concepto. ¿Existe alguna posibilidad de intuir la presencia de la idea desde la contemplación del objeto individualizado? El conocimiento científico forma y comunica claramente la unidad abstracta, racional, de los objetos individuales; por su parte, el *conocimiento artístico* aspira a penetrar y expresar la esencia presente en la cosa misma.[136] Para lograr esto es necesario que el sujeto se emancipe, así sea efímeramente, de su individualidad. Así, en

el proceso de estructuración de su pensamiento único, Schopenhauer pasa de la representación a la voluntad partiendo de la reflexión analógica de la experiencia interna del cuerpo y, para transitar de ésta a la concepción intuitiva de la idea, requiere deshacerse del cuerpo.

> Como nosotros, en tanto individuos, no tenemos otra clase de conocimiento que el regido por el principio de razón y esta forma excluye el conocimiento de las ideas; es lo cierto que si es posible que nos elevemos del conocimiento de las cosas particulares al de las Ideas, ello sólo podrá suceder operándose en el sujeto un cambio análogo y correspondiente a aquel otro gran cambio que se opera en la naturaleza total del objeto, y mediante el cual el sujeto en cuanto conoce una idea ya no es individuo.[137]

La idea es objeto no alcanzado por el principio de individuación y el sujeto existe en un cuerpo —*en* el tiempo y *en* el espacio—, por lo tanto, para poder representarse a las ideas, el sujeto tiene que experimentar, así sea por breves instantes, la supresión de su individualidad y su correspondiente constitución en *sujeto puro* frente a un *objeto puro*. La coincidencia de tiempo y espacio que constituye la causalidad y la duración afectan al cuerpo pero no a la subjetividad: alcanzar la contemplación de la idea requiere emanciparse de los impulsos y necesidades del cuerpo.

El origen y la esencia de la representación empírica y científica radican en servir a la voluntad puesto que su fuente —las impresiones del cuerpo— no es más que voluntad objetivada. La intrincada red de relaciones causales que el sujeto individualizado mantiene con los objetos se origina y retorna, a través de complejas mediaciones, a su propio cuerpo. El conocimiento establecido desde el principio de razón suficiente no es más que la determinación interesada del ser de los objetos en tanto útiles —en sentido amplio— al hombre y, por medio de éste, a la voluntad. Los múltiples intereses del individuo, desde los más elementales hasta los más sofisticados, se satisfacen intuyendo sensiblemente las cualidades de los objetos o creando los conceptos que mediante su aplicación técnica le permiten modificar su entorno. Para Schopenhauer, la función del conocimiento racional de la ciencia está supeditada a solventar los intereses emanados de la voluntad humana.[138] El conocimiento conforme al principio de razón,

ya sea la experiencia externa o la ciencia, está siempre al servicio de la voluntad.

Entre el conocimiento interesado y la voluntad se establece una relación peculiar: el ser más íntimo, el impulso presente en todo lo que es, es impenetrable por el conocimiento que se configura al servicio de la voluntad de vivir objetivada. Sin embargo, como ya hemos apuntado, existe en el hombre la posibilidad del conocimiento artístico en el cual la servidumbre ante la voluntad propia se suspende.

La posibilidad de pasar del conocimiento interesado a la contemplación de las ideas es excepcional y, cuando acontece, se produce repentinamente. Al desprenderse el conocimiento del servicio a la voluntad el ser humano se transfigura; deja de ser un individuo y se convierte en "sujeto puro e involuntario del conocimiento" al que no le preocupan ya las relaciones con los objetos establecidas por el principio de razón. El sujeto puro "reposa y se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él, fuera de sus relaciones con otros objetos".[139] La conciencia, emancipada de la voluntad, conlleva la suspensión de su relación interesada con el objeto: éste aparece en aquélla sólo en su ser ideal; forma eterna, inmutable e independiente de la existencia temporal. Este ser puramente objetivo de los fenómenos no es la esencia de la cosa en sí, sino "la raíz común" de todos ellos; la voluntad objetivada adecuadamente: la idea eterna presente en la diversidad espacial y temporal.

La pérdida de la individualidad, o sea, el cancelamiento de la voluntad en la conciencia, lleva a ésta a concentrarse en la idea de los fenómenos convirtiéndose en "el ojo inmortal del mundo". La conciencia individualizada, cargada —dice Schopenhauer— de más trabajo y más dolor de los que puede soportar, se suspende y se admira de lo que esencialmente es, dando lugar al sujeto puro del conocimiento, el cual "es todas las cosas" al percibirlas en su ser puramente objetivo.[140] En la experiencia externa lo que impera es la relación interesada con el mundo tendiente a satisfacer las carencias y necesidades de la vida que, como sabemos, no es más que voluntad objetivada, es decir, un querer sin descanso, un ir de deseo en deseo para el cual nunca hay satisfacción completa; en una palabra, la vida no es más que dolor que sólo puede ser apaciguado transitoriamente. En el conocimiento interesado, la inteligencia se supedita a la voluntad,

el conocer está al servicio del querer; en cambio, en el acceso reflexivo al ser de los objetos, la inteligencia se escinde momentáneamente de la voluntad: la conciencia, fenómeno ella misma de la voluntad, se sobrepone al impulso ciego y caótico de ésta captándola en su objetividad pura y eterna. En esta posibilidad excepcional de que el fenómeno se desprenda y, a la vez, se imponga sobre la esencia, la conciencia se olvida de su individualidad corporal y se constituye en portadora de la realidad puramente objetiva. La transfiguración del sujeto individualizado en sujeto puro es una elevación propiciada por su propia constitución inteligente. La conciencia excedida de inteligencia se llena y, como veremos, en el caso del genio creador, se desborda en la contemplación y expresión de la presencia de la idea en las cosas.

> Tenemos, por lo tanto, que el conocimiento puro y emancipado de la voluntad se produce cuando la conciencia de las cosas exteriores que nos rodean se sublima de tal modo que hace desaparecer la de la propia personalidad. Al olvidarnos de que formamos parte del mundo es cuando verdaderamente lo concebimos de una manera objetiva. *Las cosas se nos presentan más bellas, a medida que la conciencia de lo exterior crece y la conciencia individual se va desvaneciendo.*[141]

La manifestación plena del ser de la cosa coincide con su presencia bella y, al ser ésta contemplada, lo que se concibe es la verdad del objeto; su idea como objetivación adecuada de la voluntad. En el conocimiento artístico, lo que es se presenta de acuerdo a su idea y la conciencia se llena, intuitivamente, con esta verdad esencial. Al sujeto puro sumido en la contemplación no le interesa, dice Schopenhauer, *dónde*, *cuándo*, *por qué* o *para qué* existen las cosas, lo que le atrae es únicamente lo que éstas *son*; su idea. Contemplar es abandonar las nociones abstractas de la razón, que normalmente dominan la conciencia, y entregarse a la intuición empapándose por completo de la idea de la cosa. La contemplación estética es intuición, sin embargo, ésta no es aquí la ordenación espacio-temporal del objeto, sino precisamente su olvido; la intuición estética se sumerge en los objetos sensibles individuales para hacer emerger la idea presente en ellos. La intuición contemplativa aprehende a la voluntad en su objetivación más inmediata llenando a la conciencia con el ser de ésta.[142] La conciencia intuitiva que desindividualiza y transfigura al sujeto es una contemplación que se genera a partir de objetos concretos no pa-

ra relacionarse con éstos sino para penetrarlos identificándose con su esencia.

La inteligencia, al sobreponerse a la voluntad y emanciparse de su querer, se convierte en un espejo claro del mundo que contiene las ideas de éste, de tal modo que lo que acontece es la identidad entre la conciencia y aquello que la llena totalmente: "no se puede separar el sujeto que percibe de la percepción misma, sino que ambos son una misma cosa, porque la conciencia en su totalidad está completamente ocupada y llena por una sola imagen intuitiva [...]".[143] La identidad entre el sujeto y el objeto conlleva la emancipación de ambos: el primero se desprende de su servilismo respecto a la voluntad y el segundo se libera de sus relaciones con los demás objetos y con el propio sujeto individualizado. Sólo así ocurre el conocimiento intuitivo de la idea, de la cual, el objeto que ha propiciado su contemplación no es más que su presencia individualizada. La doble transfiguración —la del sujeto individualizado en sujeto puro y la del objeto material en forma eterna— y su consiguiente identidad propicia la aparición de la verdad (idea) como belleza. La verdad que se presenta en el sujeto, y con la cual se identifica, no es la de la cosa en sí, sino la de la objetivación adecuada de la voluntad. La idea es la verdad que el sujeto contempla y que, como veremos, el arte consigue representar, alcanzando en esta representación la armonía de lo subjetivo y lo objetivo.

> La idea incluye en sí el sujeto y el objeto por el mismo título, pues ellos son su única forma; y como el objeto no es aquí más que la representación del sujeto, el sujeto, al perderse en el objeto intuido o contemplado, se identifica con el objeto mismo, en cuanto la conciencia entera no es otra cosa que su imagen distinta. Esta conciencia, si pensamos que por ella atraviesan todas las Ideas o grados de objetivación de la voluntad, forma propiamente el mundo como representación.[144]

La contemplación de la idea implica la identidad de lo subjetivo y lo objetivo: la esencia del objeto inunda la conciencia de tal modo que no es posible distinguirlas. En la intuición contemplativa no hay diferencia entre lo conocido y el que conoce. Al penetrarse y absorberse mutuamente el sujeto y el objeto originan la representación de la idea apareciendo entonces en la conciencia la objetivación adecuada de la voluntad.

La idea, junto con el objeto sensible y el sujeto cognoscente individualizado, son objetivaciones de la voluntad, por tanto, su ser en sí radica en ésta. La diferencia entre ellos reside en que sólo la idea objetiva adecuadamente a la voluntad. Pero ésta es una y la misma en el objeto que propicia la contemplación y en el sujeto que la realiza. Al absorberse en el objeto y olvidarse de sí mismo, el sujeto llena su conciencia con la idea que, en tanto representada, se identifica con él llevando así a la voluntad a reflejarse a sí misma a través de sus objetivaciones más adecuadas. Al tener el sujeto y el objeto su esencia en la voluntad y, al identificarse ambos en la idea, ocurre que ésta es la reunión de la voluntad. En la contemplación la voluntad se reconcilia consigo misma: sus objetivaciones, que se habían ido por caminos diferentes —sujeto y objeto— se encuentran en la intuición de la idea. De aquí la armonía que se establece entre el que contempla y la naturaleza al alcanzar aquél el mayor grado de conciencia intuitiva de que *todo es uno*.[145] Sin embargo, no debemos olvidar que esta armonía no manifiesta el ser en sí de la voluntad, sino sólo su ser representado puro y completo.

La comunicación de la idea contemplada sólo puede lograrse por medios artísticos. "Todo hombre penetrado de la concepción de una idea y que desee comunicarla tiene, por lo tanto, el derecho de recurrir al arte".[146] El arte trata de expresar los atributos inagotables que constituyen una idea. Frente a las distintas ciencias fundadas en el principio de razón suficiente y ocupadas sólo con las relaciones, cambios y leyes de los fenómenos, el arte se levanta como un conocimiento que expresa, no la multiplicidad y la variación regular de los objetos, sino la esencia de éstos; la que está fuera del tiempo y del espacio: lo permanente, lo siempre idéntico y verdadero. Así, a la pregunta que Schopenhauer plantea acerca del tipo de conocimiento que considera la esencia verdadera del mundo, él mismo responde:

> Es el arte, obra del genio. El arte reproduce las Ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente en todos los fenómenos de este mundo, y según la materia de que se vale para esta reproducción será arte plástico, poesía o música. Su origen es únicamente el conocimiento de las Ideas, su única finalidad la comunicación de este conocimiento.[147]

El arte supone la contemplación intuitiva cuyo objeto —la idea— se concibe incorporándola a la obra concreta. Las ideas, que son el despliegue de la voluntad objetivada adecuadamente, se pliegan y se presentan en el arte. Así como cada uno de los individuos humanos es portador del sujeto de conocimiento, así también cada obra de arte genial sostiene una idea. En este sentido hay que entender la afirmación de Schopenhauer de que el arte tiene un único origen y una única finalidad: el conocimiento y la comunicación de las ideas. En la obra de arte, el artista consigue aprehender la idea del objeto sensible representándola bajo una forma que la destaca bellamente, posibilitando así que los contempladores de la obra accedan a la verdad de la especie de objetos a la que pertenece el que propició la intuición estética del artista. La contemplación que realiza el artista no es pasiva; es una actividad en la cual se concibe la idea expresándola en la obra de arte.

El principio que sostiene toda la estética schopenhaueriana es que el objeto del arte no es ni la cosa individual, ni el concepto, sino la idea. El conocimiento intuitivo de la idea es el germen que exige formarse en la obra; ésta es la presencia bella de la verdad que la originó. En este sentido, el artista no parte del concepto —aunque éste, como veremos, cumple una función importante en la poesía alegórica— sino de la idea. Tanto el concepto como la idea son unidades que incluyen una pluralidad de cosas reales. Sin embargo, el tipo de unidad no es el mismo. Las características de la unidad conceptual son: abstracta, discursiva, indeterminada hasta cierto punto en su comprensión, perfectamente limitada en su extensión, claramente comunicable mediante palabras de manera tal que su definición agota su contenido el cual se establece por y se dirige a la razón. La unidad ideal es intuitiva; en ella radican absolutamente todas las cualidades de los objetos; impenetrable por el sujeto racional individualizado, sólo es accesible a aquél que elevándose por encima de todo querer se convierte en sujeto puro de conocimiento: al genio y al hombre que ha desarrollado su inteligencia comprensiva en contacto precisamente con las obras de aquél.[148]

La idea es una unidad que se *despliega* en la pluralidad percibida espacio-temporalmente; por el contrario, el concepto es la unidad *reformada* por la razón a partir de la pluralidad. El concepto se produce

por abstracción sintetizando racionalmente lo común a una serie de objetos; en cambio, las cosas particulares se presentan objetivando una idea. El concepto es una unidad lógica: unidad en el conocer como pensamiento abstracto; la idea es una unidad ontológica: unidad en el ser concreto y esencial del objeto sensible. La razón nos da una verdad útil para la vida y fecunda en la ciencia: elabora conceptos y juicios que son adecuados a la realidad que se presenta en el tiempo y en el espacio. El arte devela la idea, que no supone ningún interés para la vida práctica y que no puede ser representada por la ciencia.

El conocimiento artístico es verdadero en tanto consigue manifestar la idea que, replegada en la obra, invita a la contemplación y la reflexión. "Podemos, pues, definir el arte como la consideración de las cosas independientemente del principio de razón, en oposición a aquella otra manera de considerar las cosas que es la vía de la experiencia y de la ciencia".[149] La experiencia y la ciencia, por un lado, y el arte, por otro, conforman dos ámbitos de conocimiento insistente y perfectamente deslindados por Schopenhauer: el campo de la experiencia y de la ciencia determina interesadamente las relaciones y cambios que ocurren entre los objetos individuales; el mundo se presenta dominado por la razón y susceptible de ser intervenido por ésta con vistas a satisfacer las necesidades humanas, el campo del arte expresa la contemplación de las ideas que son las que comunican el mundo presente con la unidad encerrada más allá de las propias ideas. La creación artística desciende al fondo para sacar la esencia de éste, no como cosa en sí, sino como idea. En este sentido, el arte nos lleva hasta el límite de lo representable.[150] Descender hasta lo insondable e iluminar las sombras del mundo es la tarea del genio.

El genio

Las sucesivas objetivaciones de la voluntad, resultado del conflicto entre las ideas por presentarse individualizadamente, producen, en los individuos situados en el punto más elevado de la lucha de la voluntad con ella misma, una cierta *separación* entre la voluntad propia y la inteligencia. Esta separación, por paradójico que parezca, es la que posibilita acceder a la conciencia de que en sí se es voluntad y, al mismo tiempo, una cierta distancia respecto al influjo del me-

ro impulso ciego. Al conseguirse el mayor desgaje entre la voluntad propia y la inteligencia, sin alcanzar a escindirlas del todo, aparece el genio.

> Por tanto, podríamos definir al genio como la objetivación suprema del conocimiento. Su condición es una cantidad de inteligencia considerablemente superior a la necesaria para el servicio de la voluntad. Ese exceso de inteligencia es el que percibe realmente el mundo, es decir, el que lo percibe objetivamente del todo y luego *crea, poetiza* y *piensa*.[151]

La voluntad, en su infinito objetivarse, logra un individuo excedido de inteligencia mediante el cual se intuye y se refleja a sí misma. La esencia única del mundo necesita alejarse objetivamente de su impulsividad ciega para retornar reflexivamente a su propio ser. Esto sólo acontece cuando el conocimiento se impone a la esencia: en momentos de máxima intensidad la inteligencia trabaja por su cuenta y consigue reflejar objetivamente el mundo. Así es como nacen las creaciones del genio, en las cuales lo que se presenta es la voluntad adecuadamente objetivada; las ideas. "El hombre de genio [...] cuyas facultades cognoscitivas, por su misma preponderancia, pueden desligarse por cierto tiempo del servicio de la voluntad, se recrea en la contemplación de la vida misma y se afana por penetrar la Idea de cada cosa, prescindiendo de sus relaciones con los demás objetos".[152] El genio es un exceso de inteligencia; en él, el conocimiento se libera de su servicio a las exigencias de la vida y se convierte en un espejo que muestra clara y profundamente el límite de lo representable. La condición genial es paradójica: crear, mediante el arte y el pensamiento, señales de acceso a la esencia del mundo requiere de una cierta distancia de ésta que le brinde un mayor impulso a su afán de penetrarla. Sólo el que consigue emanciparse por breves instantes del nudo de deseos constitutivos de la vida consigue contemplar y expresar la esencia de ésta en creaciones sustentadas en la intuición.[153] La intuición revela la verdad de las cosas y el artista genial es el que se ve compelido por su propia inteligencia a reproducir, ofreciéndolo en la creación, el contenido ideal cuya contemplación lo lleva a identificarse con él. Y, en este punto, el arte se trenza con la filosofía, sólo que ésta se define en la insistencia por comunicar conceptualmente

el contenido de sus intuiciones. La esencia del genio artístico consiste en la capacidad preeminente para la contemplación creadora de las ideas. Ser contemplador significa perderse a sí mismo en la intuición y la reflexión que permiten manifestar transparentemente a la idea en la obra de arte. El genio tiene que ser capaz de crear un arte superior en el que consiga, como dice Schopenhauer citando a Goethe, "fijar en pensamientos eternos lo que se mueve oscilante en forma de fenómeno fugitivo".[154]

Aquí tenemos una diferencia notable entre la concepción del genio de Kant y la de Schopenhauer. Para Kant, en la actividad genial, el sujeto se quiebra o, mejor dicho, se tensa transgrediéndose *hacia abajo*: el genio crea identificándose con la naturaleza llevando a ésta a presentarse, bajo la forma artística, como armonía de libertad y de necesidad, no determinable cognoscitivamente, pero forzando al pensamiento a enriquecerla reflexivamente. En cambio, para Schopenhauer, en el genio, el sujeto se transgrede a sí mismo *hacia arriba*; debido a su exceso de inteligencia se emancipa de la relación servil con la voluntad y se convierte en sujeto puro capaz de expresar el ser adecuadamente objetivado de la esencia única del mundo. El excedente de inteligencia del individuo genial le permite traspasar en la contemplación el límite de la experiencia y la ciencia y mostrar en la creación lo que está al otro lado de éste; en la obra de arte se ilumina la idea de la voluntad en la misma medida en que se oscurece el objeto sometido al principio de razón. En la contemplación genial el objeto se transforma en idea recogida en la obra de arte. Para lograr esto, la inteligencia anómala del genio se sume en una gran actividad; él no se colma con lo que está aquí y ahora; el presente, dice Schopenhauer, no llena su conciencia. Lo extraordinario de su condición conlleva que la vida del genio difícilmente se caracteriza por el bienestar y la felicidad: la intensidad de su visión y la escasez de semejantes lo arrojan al trabajo y la soledad. Y, sin embargo, en el trabajo y la soledad encuentra la única satisfacción que le atañe: crear la obra apropiada para comunicar el contenido de su contemplación.

¿Qué facultad le permite al genio *recrear* sensiblemente el contenido de su contemplación?

> La imaginación es el instrumento indispensable para el genio, de donde toma su importante valor, ya que mediante ella puede aquél, según lo exige el desarrollo de su obra plástica, de su poesía o de su meditación, evocar cada objeto o cada escena en una imagen viva, nutriéndose de esta manera con elementos siempre nuevos, sacados de la fuente primera de todo conocimiento, o sea la intuición.[155]

El genio posee la capacidad de formar una imagen de su intuición de la esencia. Esta imagen es la obra de arte concreta que manifiesta la idea bajo una forma que como tal no se encuentra en la naturaleza. Así, para Schopenhauer, la imaginación es un elemento necesario para la creación genial, pero ésta no se reduce a aquélla. La imaginación genial se ampara siempre en el objeto concreto, penetrándolo y descubriendo su esencia. Con su contemplación imaginativa el genio traspasa lo particular y consigue *ver* la esencia general que manifiesta el objeto; ver y mostrar lo que el objeto es son las cualidades de la imaginación genial.

¿En dónde buscar los objetos propicios para la contemplación de la idea? "En realidad, la esencia de la vida humana y de la Naturaleza está toda entera en cualquier parte y en cualquier momento, y para descubrirla en toda su integridad no es menester más que profundizar en la concepción".[156] La penetración en la presencia del objeto permite crear la imagen de lo que en él es esencial y eterno, es decir, expresar la idea en la obra de arte. Por la imaginación, el genio va más allá del mundo inmediato esforzándose por contemplar creadoramente las ideas objetivadas en la presencia. En este sentido, la imaginación se convierte en compañera necesaria, pero no suficiente, del genio.

De la misma manera en que un objeto puede ser considerado desde dos puntos de vista —sometido al principio de razón destacando sus relaciones con otros objetos y su utilidad para la voluntad de vivir o, de un modo puramente intuitivo, apoderarse de su idea—, así también, la imaginación se constituye de dos modos que permiten apreciar el mundo de dos maneras distintas: *imaginación ordinaria*, forjamiento de quimeras para halago del egoísmo o el capricho cuya función es divertir o entretener, e *imaginación genial*, medio para llegar al conocimiento de la idea cuya expresión es la obra de arte.[157] La imaginación genial permite aprehender al objeto de tal modo que parezca que en él está presente toda su idea.

Genio es el que, partiendo del objeto sensible, puede expresar la esencia de éste forjando su imagen en la creación artística. El genio no es un soñador, es un conocedor que se ocupa en la contemplación de la vida y la naturaleza buscando concebir la imagen de la verdad de cada cosa. Y, dado que el conocimiento racional funciona en la sabiduría práctica y en la ciencia, el genio, olvidándose de la determinación racional sobre los objetos, padece los defectos de este abandono. Esto ocurre sólo mientras está efectivamente absorto en la contemplación de las ideas. El resto del tiempo, el genio vive con las mismas ventajas y deficiencias de los hombres, sólo que, en él, exacerbadas.

No es posible una condición genial permanente; ésta es siempre resultado de un arrobo transitorio. Debido a esto, dice Schopenhauer, el rapto de la vida normal, el trabajo propio del genio ha sido "considerado siempre como efecto de la inspiración [...] como la actividad de un ser sobrehumano distinto del individuo, que se apodera de éste en determinados periodos".[158] Desde su éxtasis cognoscitivo, el genio engendra una morada más pura para la idea presentándonos bellamente la verdad del mundo.

La facultad distintiva del genio —el poder de conocer las ideas asumiéndose como sujeto cognoscente puro— debe estar presente en mayor o menor grado en todos los hombres. Con la ausencia de esta cualidad, la mayoría de los hombres, incapaces de producir obras de arte, estarían también impedidos para apreciarlas, o sea, carecerían del sentimiento de lo bello y lo sublime. Schopenhauer admite que la *posibilidad* cognoscitiva de las ideas está en todos los seres humanos. De este modo, lo que, más concretamente, distingue al genio es lo siguiente: poseer la facultad de contemplación de la idea con mucha más intensidad y durante periodos más prolongados, y contar además con la suficiente capacidad reflexiva que lo lleve a reproducir la idea contemplada.[159] El concepto de contemplación, central en la estética schopenhaueriana, contiene tanto la dimensión receptora como la productora.[160] Producir, es decir, crear, significa que el genio tiene el poder de liberarse de los impulsos de *su* voluntad y del sometimiento racional de los objetos, a la vez que penetra las objetivaciones inmediatas de *la* voluntad. El resultado es la obra de arte concreta.

> Como la obra de arte nos presenta claramente la Idea cual si brotase inmediatamente de la naturaleza y de la realidad, el artista, el cual sólo contempla la idea y no la realidad, en su obra sólo reproduce aquélla, aislándola de la realidad y haciendo caso omiso de toda contingencia perturbadora. El artista nos hace ver el mundo con sus ojos. Lo propio del genio, lo nativo en él es que su mirada descubre lo más esencial de las cosas, lo que éstas son en sí y fuera de toda relación; pero la facultad de hacernos ver esto a nosotros, de prestarnos su mirada, esto es lo adquirido, la técnica del arte.[161]

El artista que posee la facultad de contemplación de la idea tiene que adquirir, mediante la constante laboriosidad, la técnica que le permita expresarla. El mayor poder de contemplación del genio es innato; se origina por una concentración de la estructura subjetiva en la objetivación individualizada de la voluntad, en cambio, la técnica expresiva del contenido esencial la adquiere mediante la práctica y el trabajo. Éste es esfuerzo constante que asume el acecho del fracaso: genio es aquel que más trabajo le cuesta conseguir un modo de expresión propio. El estilo, surgido de la capacidad de olvidarse de sí mismo es, paradójicamente, lo que singulariza la expresión genial. Las ideas eternas son las que, al ser contempladas, originan la obra de arte, pero su expresión adopta una configuración peculiar y distintiva según la cultura y la técnica del creador.

> El genio [...] se parece al cuerpo organizado, que asimila, transforma y produce. Es verdad que es la resultante de sus obras; pero sólo es madurado por la vida y el mundo y de un modo inmediato por la impresión de lo intuido; de aquí que la más intensa cultura no perjudique nunca su originalidad. Todos los imitadores, todos los manieristas, conciben la esencia de las obras de sus maestros en conceptos; pero los conceptos nunca pueden comunicar vida interior a una obra.[162]

Una misma idea contemplada por dos genios con cultura y técnicas diferentes será expresada bajo formas distintas igualmente válidas. En cambio, los imitadores no trabajan con ideas sino con conceptos, es decir, con abstracciones que han formado a partir de su apropiación interesada de lo que en las obras originales gusta y produce efecto. Pretender hacer arte con conceptos es empobrecer hasta la explicación la esencia de la vida y de la naturaleza. El arte se hace con ideas. En este sentido, el artista verdadero no tiene una conciencia discur-

siva por la que explique su labor; él tiene una comprensión del mundo cuya reflexión es su propia creación.

Desde esta perspectiva, incluso aquellos textos teóricos de los artistas sobre la actividad creadora en general, sobre la obra de otros o sobre su propia obra, pueden ser vistos como una inmersión contemplativa que no devela el misterio de la creación artística sino que, como diría Walter Benjamin,[163] le hace justicia. El genio sabe, mejor que nadie, de la imposibilidad de abstraer y fijar en fórmulas el proceso creativo. Sin embargo, la idea es objetivación de la voluntad y, por lo tanto, objeto para un sujeto, con lo cual cumple el presupuesto general de todo conocimiento. La fusión de sujeto y objeto que permite que aquél se apropie y se identifique con la esencia, se manifiesta en la obra de arte: en ésta se encuentra la idea reflexionada y expresada de un modo peculiar. En el genio, la reflexión se identifica con el proceso creador y, desde la obra, el resto de los hombres podemos acceder reflexivamente a la contemplación de las ideas mediante el placer estético.

La contemplación y el placer estéticos

Para Schopenhauer, la contemplación estética tiene dos elementos inseparables: la conciencia emancipada de la voluntad y el conocimiento del objeto como idea; como forma permanente de una especie de objetos individualizados. Estos dos elementos coinciden cuando se abandona el conocimiento sometido al principio de razón suficiente: cuando la forma general del conocimiento se resuelve en una identidad. Este acontecimiento propicia en el sujeto un "sentimiento de beatitud"; un placer suscitado por la contemplación de lo bello.[164] Contemplar lo bello, ya sea en la naturaleza o en el arte, produce placer. Éste no se refiere a lo meramente agradable sino a aquello que, como dirían los epicúreos, mientras existe aleja de todo dolor.

La idea contemplada en la naturaleza o en la obra de arte es la misma; el placer estético es idéntico ya sea que la idea se presente en la conciencia desde el objeto natural o desde el objeto artificial. Las ideas en la naturaleza son las manifestaciones inmediatas de la voluntad; las ideas en el arte son manifestaciones mediatas de la voluntad

puesto que se presentan en la obra como resultado de la formación creadora en las que las aloja el artista.

Al instalarse la idea en la obra adquiere un resplandor inusitado que facilita el conocimiento en que consiste el placer estético. El conocimiento placentero se favorece en la contemplación de la obra porque el artista se ha hecho cargo de presentarla separadamente de todo aquello que pueda despertar nuestro interés. En la obra de arte la idea se presenta pura; emancipada de la realidad empírica y de todas las contingencias que la pudieran alterar. Hay una mayor disposición a desprenderse de la relación interesada cuando se contempla no el objeto real sino su imagen. El arte despoja al objeto de lo irrelevante y destaca sólo lo esencial, de tal modo que el objeto que presenta ya no es una realidad sino una imagen perdurable, la cual consolida la posibilidad de que ocurra "el silencio completo de la voluntad, necesario para la comprensión de la esencia de las cosas" de la cual se anega placenteramente la conciencia.[165] El placer —el instante que suspende el dolor— experimentado en la percepción de lo bello proviene de los mismos elementos constitutivos de la contemplación estética y la menor o mayor claridad ideal de lo percibido determinará a la fuente del placer, ya en el contemplador, ya en lo contemplado.

El acceso a la supresión de la necesidad y el interés es algo de lo que hay que apoderarse, ya que en su transcurso cotidiano la vida se encuentra sometida a la voluntad. La esencia de la naturaleza y, por lo tanto, de la vida humana, es una constante e insaciable aspiración. El querer se origina en un dolor que se suspende cuando conseguimos resolver la necesidad. Pero no todos los deseos pueden ser satisfechos. Además, mientras la satisfacción es breve y medida, el deseo es largo, desmesurado y con múltiples exigencias. El deseo satisfecho es una decepción efectiva; el deseo por satisfacer es un desengaño que se prepara.[166] Todo querer está sustentado por la carencia y el sufrimiento: nuestra propia esencia —la voluntad— nos condena al dolor. Suponiendo que una voluntad individual consiga satisfacer todas sus aspiraciones, entonces se apoderará de ella "un vacío aterrador" que le presentará su propia existencia como una "carga insoportable": el tedio. "La vida, como péndulo, oscila constantemente entre el dolor y el hastío, que son en realidad sus elementos constitutivos. Este hecho ha sido simbolizado de una manera bien rara: habiendo puesto en el

infierno todos los dolores y todos los tormentos, no se ha dejado para el cielo más que el aburrimiento".[167] La vida apegada a los requerimientos de la voluntad imposibilita la satisfacción plena; no encontramos reposo al entregarnos a nuestros deseos, es decir, al sujetarnos al querer. "De este modo, el sujeto de la voluntad está atado a la rueda de Ixión, está condenado a llenar el tonel del las Danaides, al suplicio de Tántalo".[168] La vida sin placer estético, sin la contemplación reflexiva de lo bello, es una condena al dolor y a la miseria espiritual.

Para Schopenhauer, una ocasión *exterior* o una disposición *íntima* nos pueden apartar del suplicio fatal de la voluntad. Este separarse consiste en no atender las necesidades de la voluntad —su insaciable aspiración— y concebir las cosas separadas del querer. La calma que se presenta en la contemplación creadora de las ideas es análoga a la ataraxia de Epicuro; el conocimiento que serena al espíritu alejándolo del dolor. Este estado de la conciencia es el que se requiere para el conocimiento de las ideas. Éste se produce cuando la disposición íntima se ve favorecida desde fuera por objetos que invitan a ser contemplados. La belleza se impone y nos entrega al conocimiento haciéndonos ingresar a un mundo en el cual se difunde la verdad de lo que es, suprimiendo, en la identidad de la conciencia con la idea, la agitación de la voluntad.

> Cuando el conocimiento se emancipa de este modo, nos sustrae a todas las servidumbres enteramente como el sueño y el ensueño: no existen ya para nosotros ni el dolor ni la dicha; no somos más que puros sujetos del conocimiento; somos como un ojo del mundo común a todo ser que conoce, pero que sólo se manifiesta libre del servicio de la voluntad en el hombre, suprimiendo todo vestigio de individualidad hasta tal punto, que lo mismo da que el contemplador sea un rey poderoso que un miserable mendigo. Pues ni la felicidad ni el dolor franquean esos límites.[169]

En la contemplación somos el ojo del mundo en el cual éste se ve a sí mismo en las formas puras: aquí se presenta lo que es, disolviendo las perspectivas interesadas en que lo que se representa responda a ciertos fines. Para esto, es necesario que el objeto sensible que llama a la contemplación aparezca con tal resplandor que no permita ver otra cosa más que la idea de la cual él es objetivación. El objeto debe estar envuelto en una luminosidad tal que ésta se constituya en condición

para poder contemplar su idea: "la luz es el correlato y la condición del más perfecto conocimiento intuitivo, único que no afecta inmediatamente a la voluntad".[170] La belleza requiere de la luminosidad para dejar entrever la verdad del mundo; la belleza es la presencia iluminada de la idea destacándose como la forma esencial de la voluntad única.

El placer que implica el conocimiento estético está condicionado por la coincidencia del olvido del yo y de la concepción intuitiva de la idea. Este crear la idea no se refiere a que ésta sea obra del sujeto, sino a la labor reproductora de la esencia contemplada. Concepción significa el esfuerzo por aprehender a la idea y hacerla comunicable.

La naturaleza del placer estético es, para Schopenhauer, un conocimiento contemplativo que nos libera, efímera pero profundamente, de nuestro estar sujetos a la voluntad. En este sentido, la experiencia estética nos permite ingresar a la esencia del mundo pero sin el impulso doloroso con que se manifiesta en nuestra vida cotidiana. Redimirnos, en la contemplación, del dolor del mundo, supone una disolución de las fatigas y quebrantos que la voluntad impone a nuestra existencia.[171] La contemplación estética es el instante en que se ingresa a la eternidad: es como si el individuo quedara en suspenso y, brevemente, se eternizara.

El sentimiento de lo bello y lo sublime

Para Schopenhauer, el sentimiento no es un saber configurado abstractamente por la razón. El contenido del concepto "sentimiento" es negativo: con él nos referimos a cierta presencia inmediata en la conciencia, negándole una determinación; no decimos lo que el sentimiento es, sino que lo que aparece en la conciencia no es un conocimiento racional. Todo lo que no es concepto y que se presenta en la conciencia como certeza lo designamos como sentimiento. Bajo este nombre se concilian elementos dispares para los cuales el único criterio de unificación es que no son saberes abstractos. Así, "se da el extraño caso" de que "toda verdad de la cual sólo se tiene una certeza intuitiva" que no puede traducirse fielmente en conceptos se le califica como sentimiento.[172] Éste es una verdad intuitiva que no puede vaciarse en conceptos. Pero esta indeterminación del sentimiento

no procede de él mismo sino de la razón: ésta, cuya función es formar conceptos basándose en las representaciones intuitivas, suprime todo valor en aquellas que no se lo permiten. La razón, absolutizando su perspectiva, determina negativamente como sentimiento toda verdad intuitiva que no se pueda fijar en conceptos. Al aceptar la propia razón sus límites y, sin embargo, no despojar de su necesidad a la reflexión filosófica que transgrede esos límites, la valoración del sentimiento y su relación nutriente con la razón se trastocan.

Tomando como punto de partida los aspectos subjetivos del placer estético, Schopenhauer nos plantea los sentimientos de lo bello y lo sublime. En éstos no se anula la relación con ciertos objetos; el sentimiento penetra en la verdad de lo que está en la base de la presencia que inunda intuitivamente la conciencia.

El puro conocimiento intuitivo es favorecido por la presencia luminosa de ciertos objetos: "la pura contemplación se produce más fácilmente cuando los objetos se prestan mejor a ella, es decir, cuando la mayor precisión y claridad de sus formas representan mejor su Idea. En esto consiste precisamente su belleza objetiva".[173] Los objetos formados claramente permiten acceder a su idea propiciando el abandono del conocimiento sometido a la voluntad y conduciendo al sujeto a la contemplación estética: ver desde el objeto sensible la esencia que lo hace ser. Percibir intuitivamente la presencia de la idea en el objeto genera en el sujeto el sentimiento de lo bello. En cambio, cuando los objetos nos invitan a contemplarlos, pero sus formas no armonizan con lo humano en general, sino que lo agreden, el sentimiento que se apodera del sujeto es el de lo sublime. Cuando la inconmensurable grandeza de las formas es funesta y amenaza al hombre haciéndolo parecer algo insignificante y, no obstante, el espectador logra desviar su atención de la relación hostil dándose a la contemplación de la idea de esos objetos temibles, entonces se eleva por encima de sí mismo y se posesiona de él el sentimiento de lo sublime. Para acceder a éste tenemos que sobreponernos al peligro que para nosotros suponen esos objetos y abandonarnos a la reflexión de lo simbolizado en la ruptura de las formas precisas. Así, tanto el sentimiento de lo bello como el de lo sublime tienen una misma condición: la contemplación intuitiva-reflexiva de las ideas a partir de los objetos sensibles. Al aprehender inmediatamente lo que éstos son, ellos mismos

nos simbolizan su idea a la cual sólo podemos acercarnos por la reflexión.

Lo sublime es una modalidad del placer estético. Su diferencia, como sentimiento, con el de lo bello —otra consiste en el tipo de objetos que los provocan— es la siguiente: frente a las formas claras, el conocimiento puro se impone con relativa facilidad; la belleza misma del objeto propicia el conocimiento de su idea y, por consiguiente, la liberación del sujeto del servicio a la voluntad; en cambio, frente a las formas desbordadas, el estado de contemplación pura tiene que ser conquistado por el sujeto despojándose violenta y conscientemente de sus relaciones peligrosas con el objeto. La hostilidad que éste le significa tiene que ser olvidada para poder elevarse por encima del querer. En lo sublime, el estado contemplativo hay que conquistarlo y conservarlo.[174] Frente a ciertos objetos (la naturaleza aterida por el invierno o violentada por la lucha de los elementos desencadenados; el mar agitado por una tempestad, los relámpagos desgarrando las negras nubes o la desolación del desierto que pone a prueba nuestro valor intelectual para soportar y amar la soledad), la conciencia nos revela nuestra fragilidad y nuestra grandeza: comprendemos nuestra contingencia, nuestro estar "abandonados al acaso" en una naturaleza de infinito poder; pero también comprendemos que la condición de ese mundo, en tanto objeto, radica en nosotros, al ser capaces de concebir su idea lo cual nos aparta de nuestra miseria.[175] Así pues, el sentimiento de lo bello y de lo sublime son idénticos en tanto ambos son contemplación cognoscitiva de la idea; su diferencia reside en el mayor esfuerzo que implica el sentimiento de lo sublime por apartarse de la adversidad con que aparece el objeto.

Schopenhauer, siguiendo a Kant, clasifica a lo sublime en dinámico y matemático según nos representemos lo inconmensurable en el espacio o en el tiempo. Ante la ilimitada grandeza del mundo en el tiempo y en el espacio, el hombre se siente infinitamente pequeño pero, a la vez, puede acceder a la conciencia de que aquella inmensidad no es más que su representación y que en él reside su fundamento. Lo sublime es un sentimiento porque la inmensidad del mundo se aloja, representada, en nosotros: nos identificamos con el mundo y nos sentimos realzados por su inmensidad.

> La inmensidad inquietante del mundo depende ahora de nosotros, ya no dependemos de ella. Pero todo esto no se presenta inmediatamente a la reflexión, sino que se nos revela como un sentimiento consciente de que, en cierto modo (modo que sólo la filosofía hace evidente), somos una misma cosa con el mundo y, lejos de sentirnos rebajados por su grandeza, nuestro valor crece ante ella.[176]

En la modalidad sublime del placer estético, el sujeto no sólo se identifica con la idea del objeto contemplado, sino con la totalidad del mundo: los límites se desvanecen y la conciencia se llena con la intuición de que *todo es uno*. Este sentimiento de la unidad de todo no sólo lo propicia la contemplación de la naturaleza desbordada; también es posible experimentarlo desde el arte, concretamente, como veremos, desde la poesía trágica. Esto es así porque, de acuerdo con Schopenhauer, el contenido de la contemplación, independientemente de que el objeto que la propicie sea natural o artístico, es siempre el mismo: la idea como objetivación adecuada de la voluntad. En este punto, Schopenhauer se distancia de Kant quien consideraba sólo a la grandiosidad en la naturaleza salvaje capaz de propiciar en nosotros el sentimiento de lo sublime.

¿Qué expresamos cuando decimos que una cosa es bella? Como hemos visto, atribuir belleza a una cosa es expresar que es objeto de nuestra contemplación. Al ver la belleza de la cosa perdemos nuestra conciencia individualizada y somos sujetos puros del conocimiento inundados de la idea contemplada. Ver una idea significa liberar nuestra conciencia del principio de razón suficiente de tal modo que, en ella, la esencia del objeto sensible se presente con toda la luminosidad posible.

Para la contemplación estética es irrelevante que se trate de esta o de aquella cosa particular, ya que su verdadero objeto es lo que permanece idéntico en su significado íntimo. En este sentido, dado que en todo objeto particular se manifiesta una idea y ésta sólo puede concebirse en la contemplación, resulta que *todo objeto es bello*. Toda cosa individual es objetivación de una idea que puede representarse desde ella. Sin embargo, los objetos bellos propiamente dicho son aquellos que facilitan la contemplación objetiva: su belleza es la transparencia, desde la armonía visible con que se presentan, de su ser verdadero.

La belleza es la más perfecta manifestación de la voluntad.[177] Y, si fuera posible contemplar la totalidad de lo presente, entonces el mundo completo se representaría como bello: de todo aparecería su idea; su verdad como manifestación adecuada de la voluntad.

> [...] cada cosa tiene su belleza propia; no sólo los seres orgánicos que se concretan en la unidad del individuo, sino también lo inorgánico, lo amorfo y hasta los productos industriales. Pues todos ellos manifiestan las Ideas por las cuales se objetivan los grados más ínfimos de la voluntad y dan, por decirlo así, el más profundo trabajo fundamental de la Naturaleza.[178]

Para Schopenhauer no hay objeto natural o artificial que no tenga por esencia una idea y, en la medida en que lo bello se caracteriza por la presencia de la idea en el objeto, entonces resulta que todo objeto es bello. Sin embargo, dado que entre los fenómenos naturales y entre los objetos artificiales hay algunos en los que esta presencia se destaca más luminosamente, entonces, más propiamente, llamamos bellos a los objetos que con mayor intensidad invitan a la contemplación favoreciendo la captación de su idea.

La totalidad de las objetivaciones individualizadas de la naturaleza contienen ideas cuya posibilidad de representación es, al mismo tiempo, la posibilidad de acceso al límite de lo representable. Si fuera posible abrir simultáneamente las ideas de todos los seres naturales, la contemplación se perdería en la luminosidad de la objetivación adecuada de la voluntad. La experiencia estética de la *physis* crearía, identificándose con él, el proceso de objetivación ideal de la voluntad.[179]

Antes de meditar sobre el modo específico en que cada una de las artes particulares aloja ideas, veamos brevemente cómo se expresan las ideas en los artefactos útiles. No se trata de que cada uno de ellos encarne una objetivación inmediata de la voluntad. Los útiles expresan las ideas de ciertas cualidades de la materia a partir de la cual han sido producidos. Para aclarar esto, Schopenhauer recurre una vez más a cierta terminología escolástica: en el útil la materia es su *forma substantialis* y la forma que se le añade es su *forma accidentalis*. La forma sustancial del útil nos remite a una idea: la pesantez, la fluidez, la rigidez de la materia; en cambio, su forma accidental no nos refiere una

idea sino el concepto de acuerdo con el cual ha sido producido.[180] En el artefacto, a diferencia de las obras de arte, la forma que se agrega a la materia no es para perfilar mejor la idea desde lo sensible, sino para subordinarla, ocultándola, a la utilidad.

La clasificación de las artes

El placer que acompaña a la contemplación estética depende, como ya hemos anotado, del mayor o menor grado de objetivación de la voluntad que esté presente en el objeto contemplado. Este mayor o menor grado se refiere, no a la intensidad de la presencia de la voluntad —ésta es en todo una y la misma—, sino a la luminosidad con que el objeto invita a la representación de su idea y, por tanto, a la revelación cada vez más clara del proceso de objetivación de la voluntad. El placer estético es mayor en el sentimiento del sujeto cuando la idea contemplada ocupa un grado menor en la objetivación de la voluntad, en cambio, cuando la idea ocupa un mayor grado en la objetivación de la voluntad, el placer se sitúa más en la contemplación puramente objetiva.

Desde aquí tenemos la siguiente clasificación del placer estético. El placer subjetivo: en la naturaleza inorgánica, en el reino vegetal o en las obras artísticas de la arquitectura, la contemplación de lo bello propicia un placer situado preponderantemente en el sentimiento. Las ideas percibidas en estos ámbitos de la naturaleza y el arte son grados inferiores de objetivación de la voluntad, de tal modo que sus fenómenos no expresan un significado profundo. El placer objetivo: en la contemplación de animales y de seres humanos en la naturaleza o en el arte, el placer estético radica más en la comprensión de las ideas que se expresan en esos fenómenos. Las ideas presentes en la vida animal y, sobre todo, en la vida humana, constituyen el grado más alto de objetivación de la voluntad, y la riqueza, variedad e importancia con que se presentan sus fenómenos nos muestran de una manera más clara la esencia de la voluntad.[181] Ésta, en los conflictos de la vida humana, aparece iluminada por el conocimiento, y el arte, sobre todo la poesía, nos representa su drama destacando su idea, es decir, presentando bellamente su verdad.

El arte es el verdadero hogar de las ideas. La obra artística, en sus distintas modalidades —desde la arquitectura hasta la poesía trágica—, recoge y patentiza las ideas que van desde las cualidades generales de la materia hasta la voluntad consciente de sí misma a través de los conflictos humanos. El arte logra representar la lucha de la voluntad en sus distintos niveles esenciales bajo ciertas formas que al darnos contemplativamente las ideas de dicho conflicto permiten que éste, en nosotros, cese.

La arquitectura

La pura materia no manifiesta ninguna idea; ella, como representación, no es más que acción determinada por la causalidad y, como voluntad, es lo que sustenta a todas las manifestaciones singulares de la idea: toda individuación es fenómeno sensible de una idea y materia. Ésta siempre se presenta como materia formada. En la cosa individual la idea se presenta como cualidad de la materia abriendo así la doble posibilidad cognoscitiva: la cosa individual y sus relaciones se determinan por el principio de razón suficiente y la cualidad de la materia es intuida por la contemplación estética. Las ideas que dan forma a la materia y a la vez la individualizan son los grados más elementales de objetivación de la voluntad: la pesantez, la cohesión, la solidez, la fluidez, la reacción a la luz, etcétera.[182] La representación de estas cualidades es tarea de la arquitectura, no como construcción útil, sino como arte. El mundo que la arquitectura levanta consiste en un espacio útil que, al mismo tiempo, establece una serie de formas en las que aparecen las ideas inmediatas de la naturaleza. La arquitectura tiene, por así decirlo, un cimiento en la técnica y otro en el arte.

El fin de la arquitectura como arte es comunicar las ideas que la originan y que constituyen los grados inferiores de objetivación de la voluntad. En la construcción arquitectónica se presentan las cualidades de la materia de tal modo que en ella aparece ya el conflicto propio de la voluntad como lucha entre la pesantez y la solidez. El tema estético de la arquitectura consiste en hacer resaltar este antagonismo y, a la vez, mostrar la reciprocidad necesaria entre el soporte y la carga.[183] Para apreciar y comprender la belleza de una obra arqui-

tectónica es necesario que la intuición nos dé el conocimiento de las cualidades de los materiales empleados en su construcción. Las fuerzas elementales de la naturaleza son las ideas que se manifiestan completa y distintamente cuando el edificio concreto que el arquitecto-artista levanta, se encuentra en una relación favorable con la luz. Así, para Schopenhauer, "la arquitectura está destinada a expresar junto a la solidez y la gravedad la esencia de la luz completamente contraria a éstas".[184] En la construcción, bajo el efecto de la luz, brillan la solidez y la pesantez como fuerzas elementales de la naturaleza que presentan a la intuición la realidad esencial de la materia; ésta, en la obra, aparece como lo que cualitativamente es.

En la clasificación schopenhaueriana de las artes, después de la arquitectura se colocan la hidráulica y la jardinería. La fluidez y la transparencia del agua se muestran en la hidráulica como lo que esencialmente son. Por su parte, la jardinería manifiesta la esencia de los grados superiores de la naturaleza vegetal. La variedad entre las distintas especies de plantas patentiza toda la serenidad que obtienen perfilando y armonizando sus contrastes. Sin embargo, el poder artístico de la jardinería es muy limitado ya que lo que ella ofrece pertenece por completo a la naturaleza.[185]

La arquitectura, la hidráulica y la jardinería representan los grados más bajos de objetivación de la voluntad, de tal modo que el placer que propicia la contemplación de sus obras radica más en el sentimiento del sujeto que en la concepción de la idea representada. El placer es más la calma espiritual del sujeto que la comprensión plena de la idea que se expresa.

Las artes plásticas

En la pintura de paisaje, es decir, en la reproducción artística del mundo vegetal y del resto de la naturaleza inconsciente, se equilibran los elementos del placer estético: la tranquilidad subjetiva se da con la misma intensidad que la comprensión de la idea. "El conocimiento puro como tal no es ya lo principal, sino que la Idea conocida, el mundo como representación en un grado importante de la objetivación de la voluntad obra con la misma fuerza".[186] En la pintura de paisaje lo que predomina es la pura forma ideal de los objetos.

La balanza del placer estético se inclina hacia lo representado en la pintura y la escultura de animales. Aquí aparece un grado mayor de objetivación de la voluntad; lo que ésta es se revela francamente, con toda su inocencia, no sólo en las formas, sino también en el acto, la postura y el gesto: éstos sintetizan genéricamente la esencia de la especie de que se trata; aquí todavía no aparece el carácter individual propiamente dicho. En la intuición de lo que un animal es, penetramos con cierta profundidad en la comprensión del ser de la voluntad. Sin embargo, mediante la pintura y escultura de plantas y animales la representación artística no consigue prevalecer radicalmente sobre la relación directa con la naturaleza; en ésta, siempre y cuando se mantenga una actitud estética, se pueden intuir las distintas fases de la voluntad que en todos los seres se manifiesta como una y la misma.[187] Las diferencias en los seres naturales son variaciones de la misma esencia única del mundo.

La representación depurada de la idea en la obra de arte, por la cual ésta se convierte en expresión clara y distinta de aquélla, facilitando la contemplación y el placer estéticos, se logra a partir de que, en el objeto representado, la voluntad alcanza su más alto grado de perfección. La pintura y la escultura históricas y, sobre todo, la poesía, tienen como fin comunicar la esencia del hombre. En ellas predomina el aspecto objetivo: la contemplación creadora de la idea. El hombre, a diferencia del animal, posee tanto un carácter genérico como un carácter individual: todos somos objetivaciones individualizadas de la voluntad, es decir, cuerpos que portan al sujeto de conocimiento y, además, nuestro cuerpo es una dote particular de voluntad que constituye lo que Schopenhauer denomina *carácter inteligible* —"la voluntad como cosa en sí en cuanto aparece en un cierto grado de objetivación en un determinado individuo"—[188] y que distingue la unidad individual de nuestro ser.

La dificultad que enfrentan la pintura y la estatuaria históricas consiste en que en la reproducción de la figura humana tienen que representar tanto el carácter de la especie (la belleza objetiva) como el carácter y la expresión del individuo.[189] En el hombre, la objetivación de la voluntad se vuelve enormemente compleja y, sin embargo, toda la diversidad individualizada es expresión de una y la misma esencia. "Cuando hablamos de belleza humana usamos una expresión

objetiva, que designa la más perfecta objetivación de la voluntad en los dos grados más altos en que ésta se manifiesta: la Idea del hombre en general, expresada enteramente en su forma corpórea".[190] La belleza humana es la idea del hombre: la objetivación más perfecta de la voluntad; su grado supremo de visibilidad. Esta idea resplandece siempre desde un sujeto individual. De este modo, "las hermosas facciones y la bella figura humana" son el objeto que más fácilmente nos dispone a la contemplación estética: la presencia de un ser humano bello nos hace comprender lo que somos. Una bella forma humana es un individuo que mantiene armonía entre sus partes, mostrándolas subordinadas al todo y haciendo que desde éste se transparente lo que el hombre esencialmente es. La aparición bella del hombre en la naturaleza la logra la voluntad al objetivarse y vencer los obstáculos y resistencias de las formas inferiores de objetivación.[191] Ahora bien, la presencia natural de una belleza humana despierta más bien deseos interesados —sensuales y/o sexuales—, es decir, un mayor apego a los requerimientos del cuerpo que a los de la contemplación pura; por tanto, la relación estética con la figura humana se consigue más fácilmente a través del arte.

¿Cómo procede el arte, concretamente la pintura y la escultura, para lograr la formación artística de la belleza humana? Schopenhauer critica la noción simple de imitación y postula lo que podemos llamar el *a priori* estético. El conocimiento de la belleza, si bien requiere de la experiencia, descansa fundamentalmente en la posibilidad de aprehender inmediatamente el contenido, el ser del fenómeno. La idea siempre está presente en la cosa concreta, sin embargo, para poder verla es necesario penetrarla contemplativamente de tal modo que el sujeto obtenga la belleza del objeto. La intuición de la realidad íntima manifiesta en el objeto es un poder *a priori* del sujeto. El *a priori* estético es, por una parte, la *posibilidad* —no la *necesidad*— de reconocer lo que algo es a partir de la luminosidad de su presencia y, por otra parte, el poder de anticipar a la naturaleza logrando, con la ayuda de la técnica y de la experiencia, una manifestación de la idea más clara aún que su presencia natural.[192] Desde la actualización de su posibilidad que lleva a cabo el artista, se entiende la crítica de Schopenhauer al concepto estrecho de imitación: limitarse a reproducir el objeto espacio-temporal tal y como *aparece* en la naturaleza revela

capacidad de observación y talento pero no facultad artística, es decir, creativa. Ésta es la única que permite comunicar la idea bajo una forma distinta a su presencia natural. El artista, a partir de su contemplación de la naturaleza, consigue recoger la idea envolviéndola en la luminosidad de su obra. Todos los seres humanos, quizás, al verla, pueden reconocer la belleza, pero sólo el artista la presenta —creándola— con un resplandor que no tiene en la naturaleza.

En la pintura y la escultura históricas lo que se reconoce *a priori* y se presenta creando la obra concreta es la idea de lo que nosotros mismos somos. La conciencia artística anticipa y realiza idealmente lo que a la naturaleza le implica múltiples y variadas objetivaciones.

> Y esta anticipación, en el verdadero genio, va acompañada de aquel grado de imaginación que le permite reconocer en las cosas particulares su Idea, pudiendo decirse que el artista comprende a la Naturaleza a media palabra y expresa de un modo acabado lo que ella sólo balbucea, comunicando al duro mármol el poder de expresar la belleza de la forma que aquélla no consigue expresar sino en miles de ensayos incompletos. Parece decir a la Naturaleza: "Esto es lo que tú querías decir" y el inteligente repite: "Sí, esto era".[193]

El artista y, en general, todo contemplador inteligente, perciben en la belleza humana la idea, es decir, la verdad de lo que el hombre mismo es. El genio creador completa a la naturaleza y ésta se da cuenta de haber conseguido la mayor luminosidad en su presencia mediante el contemplador reflexivo de la obra de arte. El artista tiene la facultad de concebir lo bello realizando su anticipación del ideal de la naturaleza, y el contemplador reflexivo la facultad de reconocer este ideal bajo su expresión artística. La creación artística y su reflexión son, junto con la filosofía, el punto más hondo en que la voluntad penetra conscientemente en su ser: anticipar *a priori* a la naturaleza y reconocer su consumación en la obra de arte se deben a que tanto el genio creador como el contemplador reflexivo "son el 'en sí' de la naturaleza, la voluntad objetivada".[194] La voluntad, mostrando su verdadero ser, pero redimida del dolor del mismo, se hace consciente en el artista y el pensador.

La belleza humana, como manifestación de nuestro ser, no se reduce a la forma; requiere también de la gracia —entendida como reproducción conveniente de la actitud y el movimiento— y de la

armonía entre el carácter genérico y el carácter individual; la falta del primero lleva a la caricatura y la carencia del segundo a lo insignificante. Así, a la representación plástica de la idea de humanidad le es imprescindible que se la exprese en individuos que por sí mismos posean una carga significativa que posibilite el reconocimiento de lo humano. Para lograr esto, la escultura echará mano principalmente de la belleza formal y de la gracia; la pintura, por su parte, preferirá el carácter manifiesto en los afectos y las pasiones, en la lucha del deseo y la conciencia concentrada en la expresión del rostro y en las actitudes.[195] Las diferentes artes pueden disponer de medios distintos cuando éstos contribuyen eficazmente *"a la verdad, es decir, a la manifestación acabada de la Idea"*.[196]

A la escultura, las bellas formas del cuerpo desnudas o sugeridas desde el pliegue de los vestidos, la actitud y la indicación del movimiento, le son suficientes para expresar la idea con gracia y belleza. En cambio, la pintura que tiene como fin, además de la belleza, la representación del carácter, puede echar mano de ciertos recursos que le permitan destacar las emociones, las pasiones, el egoísmo, la bondad y el sacrificio, la lucha entre el conocer y el querer, etcétera.

> Por tanto, la pintura está autorizada para representar rostros feos y cuerpos enfermizos y flacos, pero la escultura requiere siempre, si no la belleza perfecta, por lo menos fuerza y redondez en las formas [...]. Desde este punto de vista, la escultura parece más apropiada para la afirmación, y la pintura para la negación, *de la voluntad de vivir*, como asimismo se explica que la escultura fue el arte por excelencia de los antiguos y la pintura el de los tiempos cristianos.[197]

Armonía de los colores, distribución favorable de la luz y de las sombras, disposición de los grupos de cosas y personas, tono general del cuadro, todos éstos son elementos de la pintura que permiten que ésta abra la intuición pura de las ideas. Pero el fin específico de la pintura histórica es la representación del carácter —del *ethos*— entendido como el grado más alto de la voluntad. El carácter manifiesta en el individuo un aspecto esencial de la idea de humanidad. La importancia de la representación del carácter individual se muestra, además de en la figuración de la materia, en las modificaciones del conocimiento y el querer que motivan los actos y que se revelan en el gesto y en las actitudes. De este modo, la tarea de la pintura histórica es

prácticamente infinita: para realizar completamente su fin ella tendría que reproducir todas las escenas de la vida humana porque en ésta, considera Schopenhauer, no hay individuo ni suceso que carezcan absolutamente de interés, por lo cual todo contribuye a que poco a poco se vaya pintando la idea de humanidad. No obstante, hay que distinguir entre la importancia exterior y la importancia interior de un cuadro. El significado de la importancia exterior radica en las consecuencias que un acto puede tener dentro del mundo de la realidad espacial y temporal; en cambio, la importancia interior contiene la significación íntima de la obra al mostrar, desde los matices del carácter individual y las circunstancias apropiadas, un aspecto esencial de la vida humana. Lo que interesa al arte, en este caso la pintura histórica, es la significación íntima: fijar lo fugitivo y mudable en obras cuyas imágenes parecen detenerse en el tiempo elevando así lo individual a lo universal. En esta elevación, el arte consigue lo que nunca logra la historia que sólo alcanza a moverse en la consideración de la importancia externa de los actos.

¿Qué pasa cuando la pintura representa hechos históricos? Los hechos históricos, al ser llevados al lienzo, tienen el inconveniente de que su significado no se puede representar intuitivamente y, por lo tanto, hay que suplirlo con la información y el concepto. Esto lleva a Schopenhauer a matizar la distinción entre lo externo y lo interno con la diferencia entre la significación nominal y la significación real de un cuadro. La significación nominal es por completo exterior y reside en el concepto que se le agrega y con el cual pretendemos no contemplar sino entender el hecho que pictóricamente se nos está mostrando; la significación real consiste en el aspecto de la idea de humanidad que la imagen reproduce y que se dirige a la percepción intuitiva.

En la reproducción pictórica, los asuntos tomados de la historia efectiva no suponen ventaja alguna sobre los que el artista crea a partir de su penetración en la esencia de la vida humana, pues para el arte lo importante no es levantar un testimonio sobre algún hecho singular sino representar lo que éste contiene de universal, es decir, el aspecto de la idea de humanidad que en él se manifiesta.[198] En este sentido, para Schopenhauer, lo más elevado y admirable que la pintura ha reproducido son los cuadros que representan en forma sensible

el verdadero espíritu de la moral cristiana. En las escenas íntimas y en los rostros de los personajes, lo que aparece es la inteligencia pura que se representa en las ideas, es decir, la esencia del mundo y de la existencia de los hombres. Aquí lo que se pinta ya no son actos y gestos que exponen el conflicto entre el querer y el conocer; aquí el conocimiento se ha impuesto de tal modo que la voluntad aparece desmotivada, quieta: su expresión es la de la resignación absoluta, la de la renuncia serena a todo deseo de la voluntad presentando "la supresión de todo acto volitivo y, como consecuencia, el aniquilamiento de la esencia del mundo entero y, como fin último, la salvación".[199]

Lo que Schopenhauer encuentra en la pintura cristiana, sobre todo en las obras de Rafael e il Correggio, es la confirmación artística de un aspecto crucial de su teoría ética. Los hombres que intuitivamente han accedido al conocimiento pleno del carácter doloroso de la vida, vuelven la voluntad contra ella misma sumiéndose en la más completa quietud. El conocimiento aniquila el querer: la percepción de los fenómenos no obra ya como motivo para seguir deseando la vida. En el conocimiento de la esencia del mundo se encuentra un *aquietador* de la propia voluntad que la lleva a anularse a sí misma. La pintura cristiana es así la suprema compenetración entre la concepción de la idea de la vida humana por el genio y su plasmación en el lienzo. En las obras de los más grandes maestros que han pintado al cristianismo no tenemos una ilustración de conceptos teológicos, sino una plena representación de la conciencia intuitiva sobre la esencia del mundo y de la existencia humana.

Schopenhauer no admite reducir la obra de arte pictórica a una mera expresión premeditada de un concepto tal y como sucede en la alegoría. "Una alegoría es una obra de arte que significa una cosa diferente de la que representa".[200] La razón por la cual Schopenhauer rechaza la alegoría en la pintura está en la base de su estética: la idea, objeto de la representación artística, enuncia directa y totalmente lo que ella es sin necesidad de ningún mediador que la explique. En el arte genial se presenta la idea en sí misma dirigiéndose a la intuición; en cambio, el arte alegórico nos da una imagen para remitirnos a algo distinto de ella. En lo alegórico, el fin no es comunicar una idea sino ilustrar un concepto, por lo tanto, se aparta al espectador de lo presen-

te para dirigir su atención hacia una representación abstracta situada fuera del terreno propiamente artístico.[201]

Lo puramente alegórico no ingresa en el reino del arte. Mucho menos lo simbólico que, para Schopenhauer, no es más que una relación arbitraria y forzada entre el signo y el significado.[202] Sin embargo, es posible que en determinados cuadros coexista lo alegórico y la expresión de una idea. Para aclarar esto, Schopenhauer recurre a la distinción ya establecida entre la significación real de un cuadro y su significación nominal. Lo alegórico y la significación nominal son prácticamente lo mismo al coincidir e identificarse en la exterioridad de la obra de arte. En cambio, la significación real es el aspecto de la idea efectivamente representada: detrás de la anécdota o del episodio se encuentra destacada la idea o algún aspecto de ella que sólo puede ser penetrada por la contemplación inmediata. Sólo accedemos a la significación real dejando de lado la significación nominal: entretenerse en descifrar la alegoría no es reflexionar directamente la idea sino intentar apresar un concepto. "En el instante en que pensamos en la alegoría, dejamos la intuición, y lo que ocupa nuestro espíritu es sólo un concepto abstracto, y pasar de la idea al concepto es decaer".[203] Pretender reducir conceptualmente el contenido de una obra de arte es empobrecerla; lo que se comunica intuitivamente jamás puede ser traducido y fijado fielmente en una noción abstracta. Las obras puramente alegóricas ocultan, con su enigma, la ausencia de su idea; en cambio, las obras alegórico-artísticas patentizan de manera inmediata, junto al misterio ilustrado, su significación real. En estas últimas el valor artístico es siempre distinto de la expresión alegórica del concepto.

Schopenhauer rechaza el valor de la alegoría en las artes plásticas, pero reconoce que en las obras poéticas la alegoría es admisible y útil. En la pintura, la alegoría conduce del dato intuitivo (lo propio del arte) al pensamiento abstracto. En cambio, en la poesía sucede lo contrario; lo que ésta nos da es la noción expresada en palabras la cual tenemos que dejar atrás para pasar a la imagen intuitiva que corresponde al verdadero fin del poeta. Así, lo que Schopenhauer rechaza en el arte es el tránsito de lo intuitivo a lo abstracto, no el pasaje de lo abstracto a lo intuitivo. En la poesía estamos en el segundo caso: ésta, por sus propias exigencias, emplea nociones abstractas que por sí

mismas no son susceptibles de representarse intuitivamente, por lo cual recurre a la comparación, la metáfora, la parábola y la alegoría.[204] La poesía se origina en la concepción de la idea de humanidad y su fin es comunicar esta idea en la pureza de los conflictos que la definen como aquella objetivación en la que la voluntad alcanza la mayor conciencia sobre sí misma.

La poesía

La poesía tiene como fin la expresión de ideas, comunicándolas al lector u oyente con la misma precisión y viveza con que el poeta las concibió en su imaginación. Desde las palabras, la poesía logra la intuición de aquello que le interesa comunicar: "las Ideas de la vida".[205] Para Schopenhauer, la definición "más sencilla y exacta" de la poesía es la siguiente: "el arte de poner en juego la imaginación por medio de palabras".[206]

En este sentido, el poeta requiere siempre de la ayuda del lector u oyente. Para lograr despertar la imaginación y conducir la conciencia a la intuición de las ideas, el poeta agrupa las nociones abstractas de manera que se *corten*; así, los conceptos —las palabras— pierden su abstracción general y son sustituidas por una imagen intuitiva. Los poetas, al subvertir las palabras, logran que éstas alcancen su mayor grado de expresividad y significación ideal. Con esto, la palabra poética consigue evocar lo que siempre se le escapa a la palabra conceptual: las ideas de la vida. Las palabras abstractas y generales son precipitadas —en el sentido químico del término— por el poeta logrando producir una imagen intuitiva, concreta. El poeta aloja ideas en las palabras: éstas dejan de ser conceptos —*universalia post rem*— y desandan su alejamiento de las cosas y de la vida aspirando a ser unas con ellas presentando su ser inmediatamente a la intuición. En esta tarea, la rima y el ritmo son auxiliares de la poesía a tal grado que, de acuerdo con Schopenhauer, se vuelven corresponsables de lo que se dice. La rima y, sobre todo, el ritmo, propician el pasaje de lo general del concepto a lo concreto de la idea al ligarse estrechamente a la forma temporal de nuestra conciencia impulsándonos a seguir el sonido repetido regularmente. El sonido de las palabras se perfecciona hasta formar "una especie de frase musical" que permite destilar "el senti-

do de la palabra" como si fuera una sorprendente añadidura que nos place enormemente.[207]

La generalidad y generosidad de las palabras le permiten a la poesía poder contemplar y expresar todos los ámbitos de la naturaleza. "La naturaleza entera, las Ideas en todos sus grados, son susceptibles de ser representadas por ella y, según la índole del asunto, adoptará la forma descriptiva, narrativa o dramática".[208] En la palabra poética se puede representar la idea de todo; desde el combate inconsciente de lo inorgánico hasta los más profundos conflictos humanos. Sin embargo, debido a que en la expresión de los grados inferiores de objetivación de la voluntad, las artes plásticas —al captar el instante en que se resume todo el ser de la naturaleza inconsciente— son muchas veces superiores a la poesía, a ésta le queda como tema principal el ser humano.[209] En la expresión de la idea de hombre, al alcanzar los infinitos matices de los pensamientos y emociones de éste, la poesía es capaz de ir desenvolviendo y enriqueciendo su asunto dejando atrás, a este respecto, a todas las demás artes. "Así pues, el gran tema de la poesía consiste en representar aquellas Ideas que constituyen el más alto grado de objetivación de la voluntad; es decir, describir al hombre en la serie sucesiva de sus pasiones y sus actos".[210] Y, en este sentido, retomando el viejo *dictum* de la *Poética* de Aristóteles —"la poesía es más filosófica y profunda que la historia, pues la poesía nos dice más bien los universales y la historia los particulares" (1451b)—, Schopenhauer considera a la poesía más verdadera que la historia. La experiencia en el trato cotidiano y la historia nos hacen conocer sobre el hombre: ellas nos proporcionan un conocimiento sobre los hombres particulares, no sobre su idea. La poesía, en cambio, nos lleva a intuir la naturaleza de nosotros mismos, no desde la perspectiva fenoménica sino desde la esencial, es decir, permite contemplar la idea de hombre. La poesía nos da el ser propio; aquello que no es posible deducir de ningún fenómeno particular pero que, intuitivamente, encontramos en todos.[211] En esto consiste la verdad de la poesía.

> El poeta [...] concibe la Idea, la esencia de la humanidad, fuera de toda relación y de todo tiempo. Concibe la objetividad adecuada de la cosa en sí en su más alto grado de manifestación [...]. El poeta [...] se apodera de la Idea de la humanidad bajo el aspecto esencial que desea expresar en el momento en que escribe y lo que ante él se objetiva es la Idea humana, es su propio yo; su conocimien-

> to [...] existe en él *a priori* [...]; el modelo distinto, preciso y claro, radiante de luz, está siempre presente en su espíritu y no puede prescindir de él; la Idea pura es reflejada en su cerebro como si éste fuera un nítido espejo, y sus descripciones, hasta en los menores detalles, son tan verdaderas como la vida misma.[212]

Al expresar bajo un aspecto determinado la objetivación de la idea de humanidad, el poeta está vertiendo el conocimiento que, *a priori*, posee de su propio ser; está clarificando en la belleza el significado íntimo de sí mismo y, por tanto, de la humanidad. "Un gran poeta representa por sí solo a toda la humanidad, pues todo lo que por un instante ha hecho latir el corazón de los hombres y lo que la naturaleza humana ha dado de sí, todo lo que en el corazón del hombre puede nacer y ocupar algún lugar, es su tema y su asunto propio, como también todo el resto de la naturaleza".[213] Sin embargo, la iluminación poética nunca es definitiva: los infinitos matices de los actos, las pasiones y los pensamientos humanos dejan siempre una hendidura de sombras donde se oculta el secreto del hombre inaccesible hasta para la mirada poética.

La poesía, para expresar la idea de humanidad, puede seguir dos caminos.[214] Primero, el camino del propio yo. Aquí el poeta mismo es el objeto contemplado y expresado. Esta ruta se define en la lírica: el poeta se inspira en sus propios sentimientos y los expresa; en esta poesía —" en que el poeta contempla y describe sus propios estados de alma"— predomina una cierta subjetividad en el sentido en que desde el yo se habla del hombre. Segundo, el camino en que se distinguen el objeto descrito y el sujeto que contempla. En el poema épico, la novela y la tragedia ya no se habla exclusivamente del yo. Aquí estamos ante la poesía objetiva. "En la poesía narrativa, como en el drama, el autor toma una existencia particular y la pinta en toda su estricta individualidad; pero lo que en ella nos presenta es toda la existencia humana, pues no ocupándose en apariencia más que de lo particular, donde en realidad tiene puestos los ojos es en aquello que es de todos los tiempos y de todos los lugares".[215] Al diferenciarse el que expresa de lo que contempla, el poeta se oculta detrás del asunto y, en el modo superior de la poesía objetiva —la tragedia—, acaba desapareciendo por completo.

El sentimiento vivo e intenso y su expresión constituyen la clave de la lírica. Lo que alegra o atormenta a un hombre, al decirlo un

verdadero poeta, se constituye en un espejo del género humano. En la lírica se descubre y se dice la experiencia por la que millones de seres humanos han pasado, pasan o pasarán cuando se encuentren en ciertas situaciones que para ellos parecen nuevas, pero que, en realidad, no son más que repeticiones diferentes de lo mismo. La lírica sintetiza el milagro filosófico de la identidad del *sujeto que conoce* y el *sujeto que quiere*: los impulsos constitutivos de nuestro ser se expresan bajo una forma que los salva de su disipación absurda trasladándolos a la intimidad común de todos los hombres. Como género literario que expresa la coincidencia del querer y el conocer, la poesía lírica es alegre cuando interpreta, musicalmente hablando, una voluntad cumplida y satisfecha, y es triste —lo cual ocurre más frecuentemente— cuando canta una voluntad contrariada, un estado moral agitado por una emoción o una pasión. Sin embargo, al mismo tiempo que esto, el arte lírico patentiza la conciencia que el poeta tiene de sí mismo como sujeto puro separado de la voluntad: experimenta así un sosiego que contrasta con la agitación vivida de una voluntad satisfecha o desolada.

En el "estado lírico" el conocimiento puro consigue una supresión momentánea de los impulsos del querer. Esta contemplación serena termina cuando la voluntad se sobrepone y nos arroja de nuevo al torrente de deseos e intereses personales. Pero, mientras permanecemos en la inspiración lírica —como creadores, lectores u oyentes— nos emancipamos desvaneciéndonos en la contemplación desinteresada de la belleza, es decir, de la verdad sobre nosotros mismos. En la lírica se mezclan, sin confundirse, las afecciones de la voluntad —el placer y el dolor— y la contemplación pura: el poeta, desde el conocimiento de su afección, muestra lo que ésta, el hombre y el mundo son.[216] Así, no sólo nuestra intimidad, sino también toda la naturaleza, aparece traspasada por el dolor o la alegría.

La transición desde la subjetividad de la poesía lírica hasta la máxima objetividad de la tragedia se da mediante la épica. Ésta, perteneciendo ya al género objetivo, no esconde suficientemente al autor sino que lo revela fragmentariamente en ciertas reflexiones dispersas. Los géneros poéticos objetivos tienen que cumplir con dos condiciones para poder expresar la idea de humanidad: la *concepción* exacta y profunda de *caracteres* notables y la *invención* de *situaciones* impor-

tantes e interesantes en las que los personajes puedan desenvolverse. El poeta, por una parte, debe representar caracteres notables concebidos de acuerdo con la naturaleza, es decir, verosímiles y, por otra parte, para lograr una comprensión plena de estos caracteres, los debe colocar en situaciones que les permitan manifestarse de forma fija y exacta, es decir, que les posibiliten actuar de acuerdo a lo que son. La excepcionalidad de las situaciones poéticas implica que rara vez acontezcan tal cual en la realidad.

La invención de situaciones y la concepción de caracteres distingue a la épica, la novela y la tragedia, de la vida real, pero las situaciones y los caracteres que aparecen en éstas deben ser verosímiles.[217] La objetividad de estos géneros poéticos no es *adecuación* a una situación real, sino *creación* de caracteres y situaciones que concentran la esencia de la vida. La belleza no desnuda la verdad; la configura para que pueda ser concebida por la contemplación.

> La vida humana, tal como se muestra por lo general en la realidad, semeja el agua del estanque o del río; pero en la novela, en la epopeya y en la tragedia, los caracteres son elegidos y colocados en tales circunstancias que se desarrollen todas sus propiedades y que se adivinen los más hondos repliegues del corazón humano y se hagan patentes en acciones importantes y extraordinarias. Por estos medios, la poesía objetiva la Idea de la humanidad que, por cierto, se revela mejor en los caracteres más individualizados.[218]

Al concentrar el conflicto entre cierta situación (conjunto de motivos) y los actos determinados por el carácter del personaje, el poeta descubre, desde un individuo plenamente formado, un aspecto esencial de la humanidad.

Schopenhauer considera a la tragedia "la labor suprema de genio poético" por dos razones: la *dificultad* de las obras trágicas y la *impresión* que producen en el espectador. Para él, el fin de la tragedia es el siguiente: "mostrarnos el aspecto terrible de la vida, los dolores sin número, las angustias de la humanidad, el triunfo de los malos, el vergonzoso dominio del azar y el fracaso a que fatalmente está condenado el justo y el inocente, lo que nos suministra una indicación importante sobre la naturaleza del mundo y de la vida".[219] En la tragedia se representan las ideas que, especialmente en la vida humana, objetivan la esencia del mundo. Esta objetivación de la voluntad la

lleva a manifestarse siempre en conflicto con ella misma. La lucha desgarrada de la esencia del mundo se concretiza en el dolor humano. La tragedia presenta este dolor de dos modos: proveniente del azar o del error que gobiernan al mundo bajo la forma de un destino fatal y con una perfidia que tiene casi la apariencia de una persecución intencionada, o proveniente de los proyectos y de los esfuerzos individuales que se cruzan obstaculizándose mutuamente; de la maldad y de la estupidez de los hombres. En ambos casos, ya sea en el origen trascendente del dolor (azar o destino), o en su origen inmanente (individualidad enérgica o más o menos templada por la inteligencia), la tragedia representa el desgarramiento de la voluntad a través de caracteres específicos. La voluntad lucha consigo misma mediante los caracteres que la presentan con mayor o menor intensidad y más o menos acompañada por la inteligencia hasta que, finalmente, en algún ser excepcional el dolor ennoblece el conocimiento y logra traspasar su presencia individualizada accediendo a la purificación de la falta de su propio ser. Ésta es la que encontramos expresada en los conocidos versos de *La vida es sueño* (Escena segunda 111-112) de Calderón de la Barca: "pues el delito mayor del hombre es haber nacido".

La tragedia desciende al fondo del hombre mismo configurándolo, es decir, diciéndolo poéticamente. Esta exposición sensible de "las ocultas profundidades de la vida", al mostrarnos ejemplarmente "la vanidad de las aspiraciones humanas y la inanidad de la existencia",[220] se constituye en un símbolo moral: la voluntad se vence a sí misma resignándose a su propio horror; la afirmación de la vida no lleva más que a una acumulación infinita de desgracias. Para Schopenhauer, el héroe trágico, al comprender que la salvación radica en la renuncia a la vida, prefigura al asceta y al santo. Y, por la mayor transparencia con que presenta este conocimiento, considera a la tragedia moderna superior a la tragedia griega.[221]

¿Cuál es la impresión que, de acuerdo con Schopenhauer, la tragedia debe producir en el espectador? La tragedia debe disponer el ánimo del hombre a desprenderse de la vida. Esto no se consigue mediante el sentimiento de lo bello sino a través del sentimiento de lo sublime. Éste es el placer que la tragedia nos proporciona. Del mismo modo que las escenas sublimes de la naturaleza anulan nuestra voluntad sumiéndonos en la contemplación, la catástrofe trágica debe

desprendernos de la voluntad de vivir en la medida en que nos muestra todo aquello que rechazamos en el mundo y en la vida, haciendo que nuestro deseo por ésta desaparezca y en su lugar se presente la *nolición*; la negación de la voluntad de vivir: lo trágico nos hace ver —dice Schopenhauer— que la vida es una pesadilla de la cual más vale despertarse.[222]

La tragedia nos muestra aquello que no motiva nuestra vida individual y su contemplación nos lleva a conquistar un sentimiento de inmensidad en el cual renunciamos a volver a afirmar la vida y su dolor. "El arrebato sublime que todo lo trágico envuelve, nace de que nos hace ver que el mundo y la vida no pueden ofrecernos verdadera satisfacción y que, por consiguiente, no merecen que nos apeguemos a ellos; en esto está la esencia de lo trágico y por ello este sentimiento nos conduce a la resignación".[223] La tragedia nos presenta en la vida humana, o sea en la objetivación suprema de la voluntad, el conflicto de ésta consigo misma en proporciones y con claridad aterradoras, propiciando en el espectador la suspensión de la voluntad de vivir. A final de cuentas, para Schopenhauer, lo bello y lo sublime artísticos son formas de configuración de la verdad en las cuales ésta se vuelve contra ella misma constituyéndose en un *quietivo* para la vida:[224] al mostrarnos las ideas más claras de lo que la voluntad —y por tanto, la vida— es, lo bello y lo sublime trágicos nos simbolizan el ascetismo, el vencimiento de la propia voluntad, al cual se llega no detestando los males, sino los goces de la vida. En la tragedia, el arte ya no sólo muestra lo que la idea es; se convierte también en símbolo moral.

La música

Dentro de la clasificación schopenhaueriana de las artes, la música ocupa un lugar aparte. Las razones de esto son, primera, que la música no reproduce ninguna idea particular y, segunda, ella es un lenguaje universal que con claridad y elocuencia influye poderosa y magníficamente en el espíritu del hombre.[225] Al interior del pensamiento único que despliega la filosofía de Schopenhauer, la música es considerada un lenguaje pasional y emocional cuyo significado, en caso de poder ser descifrado, sería el mismo que el de aquélla. En la música se resuelve cordialmente el secreto de nuestra existencia.[226]

En la música, nos dice Schopenhauer —quizás el filósofo que antes de Nietzsche y Adorno mejor ha hablado de ella—, se alberga y se concentra la esencia del mundo. *Ésta es una intuición imposible de ser justificada*. El propio Schopenhauer es consciente de que el vínculo entre el mundo y la música, a pesar de que ésta se ha cultivado desde siempre, es algo profundamente oculto para la conciencia abstracta. En la consideración de la música, la paradoja tensa hasta el desgarramiento el pensamiento de Schopenhauer; éste la considera como representación de lo que nunca puede ser representado: la voluntad.

Para tratar de sugerir la comprensión inmediata que la música propicia, Schopenhauer nos habla menos desde el proceso creativo de la composición musical y más desde el efecto estético que ésta tiene en nosotros. De acuerdo con él, la labor genial reside en la melodía, ya que ésta expresa el descubrimiento inspirado de "los más profundos secretos de la voluntad humana". Esta revelación de la esencia interior del mundo es radicalmente independiente del sujeto conceptual que el compositor es, a tal grado que aquí se ahonda la separación entre el artista y el individuo.[227] El efecto estético de la música, precisamente por esta penetración que ella realiza de la esencia íntima del mundo y de nosotros mismos, es mucho más poderoso, más necesario e infalible que el del resto de las artes.

Para todo ser humano es posible comprender la música de un modo "infinitamente verdadero y adecuado" al descubrirse e identificarse en su significado esencial.[228] El mundo temporal de sonidos puros no es la representación de una idea vuelta accesible para la mayoría de los hombres a través de cosas singulares —obras de arte—; él es independiente de todo el mundo fenoménico a tal grado que podría seguir siendo en caso de que éste no existiera. La música no depende de las ideas para expresarlas; ella "es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares".[229] La música expresa la voluntad misma: entre ésta y aquélla no están las ideas, es decir, las ideas y la música son las manifestaciones inmediatas y adecuadas —aunque distintas entre sí— de la voluntad.[230]

El mundo visible, fenoménico, es objetivación de la voluntad mediante las ideas, y la música, a su vez, "representa" esta objetivación.

En las cuatro voces de la armonía —bajo, tenor, contralto y soprano— encontramos la correspondencia con los cuatro grados de los entes: los reinos mineral, vegetal, animal y humano. En los sonidos bajos se muestran los escalones inferiores de objetivación de la voluntad, es decir, la naturaleza inorgánica; en los sonidos más altos se dibujan las objetivaciones que recuerdan los mundos vegetal y animal.[231] En la armonía completa de los sonidos de la música se representa el devenir mundo objetivo de la voluntad e, inclusive, la reflexión que, mediante el hombre, ésta hace de sí misma.

> [...] en la melodía —dice Schopenhauer con tan vehemente claridad que condena toda paráfrasis a ser traición—, en la voz cantante, la que dirige el conjunto, la que marcha libremente entregada a la inspiración de la fantasía, conservando siempre desde el principio al fin el hilo de un pensamiento único y significativo, yo veo el grado de objetivación de la voluntad, la vida reflexiva y los anhelos del hombre. Cómo él solo, porque sólo él está dotado de razón, mira sin cesar hacia delante y hacia atrás en el camino de su realidad y de las innúmeras posibilidades, recorriendo una existencia acompañada de reflexión, lo que le da unidad, así en la música la melodía es lo único que presenta desde el principio al final una línea continuada con sentido e intención. Nos cuenta por consiguiente, *la historia de la voluntad iluminada por la reflexión*, cuyas manifestaciones constituyen la conducta humana; pero dice aún más, nos refiere su historia secreta, nos pinta cada agitación, cada anhelo, cada movimiento de la voluntad, todo aquello que la razón concibe bajo el concepto amplio y negativo de sentimiento sin poder ir más allá de esta abstracción.[232]

Lo que nosotros somos se representa y expresa de manera esencial en la música. El dolor y el gozo, con todas sus modulaciones, se presentan en ella, no como dolor y goce determinados, sino tal y como son en sí; como pura voluntad. Sin embargo, ésta, en su expresión musical, carece de las mortificaciones de la vida real. Lo que la música nos ofrece es la imagen de la voluntad adolorida o de la voluntad satisfecha de tal modo que ella —la música— siempre es un placer que invita a la contemplación y nunca nos hace padecer realmente.[233]

En la expresión musical de la voluntad, ésta, sin dejar de ser ella misma, deja entrever la posibilidad inexplicable de un mundo distinto; redimido. "Lo inefablemente íntimo de toda la música, en cuya virtud nos hace entrever un paraíso tan familiar como lejano de nosotros y lo que le comunica ese carácter tan comprensible y a la vez tan

inexplicable, consiste en que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos".[234] Para Schopenhauer, el mundo fenoménico, es decir, el conjunto de la naturaleza visible y la música son dos objetivaciones distintas de una y la misma esencia: la voluntad.[235] La música es el espejo, en un lenguaje pleno de significado y carente de dolores y goces específicos, en el que se refleja la naturaleza en sí con toda su claridad y su universalidad, de aquí que pueda ser fijada en signos inteligibles pero abiertos a la variedad infinita de la interpretación. Lo que la filosofía se esfuerza por decir a través de conceptos abstractos, la música lo expresa "con la mayor precisión y verdad"; por tanto, de ser posible trasladar a conceptos lo que la música expresa, esta traducción coincidiría con la "verdadera filosofía".[236] El arte, desde el lenguaje intuitivo, comunica lo mismo que, con el lenguaje abstracto del concepto, la filosofía aspira a comprender.

Arte y filosofía

El arte, de acuerdo con Schopenhauer, al concentrar la idea y manifestarla bajo una forma determinada, es "el grado supremo del conocimiento y a la vez eminentemente intuitivo".[237] Tanto en la ciencia como en el arte, la fuente del saber es la intuición. Sin embargo, mientras el sujeto, en la intuición empírica, ordena interesadamente en un espacio y en un tiempo determinados las relaciones de los objetos individualizados, en la intuición contemplativa, excede la causalidad y nos ofrece la esencia eterna de los objetos. La obra de arte es la idea iluminada en la forma sensible que resulta de la identificación del artista con la esencia del mundo.

En el arte, es decir, en la belleza, contemplamos el ser verdadero del mundo redimido de su dolor: lo que el arte nos permite ver son las ideas de la vida despojada del dolor que, en su acontecer real, le es inherente. En la creación, el artista genial —cuya soledad y mayor claridad de conciencia lo condenan, como individuo, a una vida más dolorosa que la del resto de los hombres—, representa la vida en sí, emancipándola de su terrible desgarramiento por desearse a sí misma; el artista, al identificarse en la contemplación intuitiva con las objetivaciones inmediatas y adecuadas de la voluntad, se convierte él

mismo en esta esencia a la cual expresa en formas que la ponen de relieve: desde su coincidencia con el fondo del mundo, el creador lo redime artísticamente.[238] La intuición del artista genial es la penetración en la verdad del mundo, a la cual hace comparecer, como belleza, en la obra de arte.

La penetración intuitiva de la esencia del mundo y la comprensión de su totalidad a través de conceptos caracteriza el esfuerzo de la filosofía. En este sentido, la filosofía se enlaza con el arte en un nódulo definitorio: ambos, por una parte, son resultado de una actividad genial,[239] y, por otra parte, en su creación y reflexión respectivas transforman el mundo en objeto de contemplación. Así, la importancia que Schopenhauer otorga al arte no consiste sólo en que éste es motivo de reflexión para la filosofía, sino también en que ésta se construye desentrañando una experiencia estética del mundo.[240] Por esto, el pensamiento único de Schopenhauer constituye una filosofía estética.

A pesar de lo anterior, el pensador de Danzig —y nosotros con él— está lejos de identificar arte y filosofía. La filosofía, en su camino por aclarar el misterio del mundo y de la existencia, se basa, al igual que el arte, en la intuición: la constatación inmediata de que nuestro cuerpo es esencialmente voluntad. Sin embargo, para comunicar el contenido de su intuición, la filosofía debe abandonar el terreno de ésta y acceder al de la razón, es decir, al lenguaje conceptual. El dispositivo de la intuición artística y el de la intuición filosófica es prácticamente el mismo; su diferencia se establece en que la primera, para comunicarse, permanece en el ámbito contemplativo, en cambio, la segunda ingresa en la reflexión conceptual. No obstante, los conceptos filosóficos, por otro lado, tampoco son idénticos a los conceptos científicos: éstos transforman la experiencia concreta fijándola en fórmulas generales, por su parte, los conceptos filosóficos son abstracciones que se mantienen sólo en la tensión insalvable con lo concreto e intuitivo. En la creación de su lenguaje, la filosofía se afana por llevar al *logos* (pensar-decir) lo irreductible al concepto. De este modo, la filosofía, como la poesía, constantemente se esfuerza por "enriquecer los conceptos por medio de la intuición".[241] Aun así, esto no implica asimilar el lenguaje filosófico al lenguaje poético.

> La poesía es a la filosofía lo que la experiencia a la ciencia empírica. La experiencia nos da a conocer el fenómeno en sus detalles y, como un ejemplo, la ciencia abarca el conjunto por medio de nociones generales. Del mismo modo, la poesía quiere hacernos percibir las Ideas de los seres por medio de un ser particular tomado como ejemplo, mientras que la filosofía trata de hacernos comprender la naturaleza íntima de las cosas tal como se determina en las Ideas, pero en su conjunto y en su generalidad.[242]

La filosofía, para rebasar los límites de la ciencia, hace que sus conceptos retrocedan hasta la unidad que es ontológicamente anterior al contenido de la intuición artística. La filosofía mantiene así una comunidad intuitiva con el arte y una trenza conceptual con la ciencia. La intuición y los conceptos filosóficos, entrelazados, descienden significativamente al fondo inmanente de las ideas y de los fenómenos que se presentan, transformados en conocimiento, en la intuición artística y en los conceptos científicos.

¿Cuáles son las similitudes y las diferencias entre el arte y la filosofía en su respuesta al problema del mundo y de la existencia? ¿Es posible traducir la intuición artística a reflexión filosófico-conceptual? Sirva la aclaración a estas preguntas como conclusión de este capítulo.

Tanto el arte como la filosofía son victorias relativas de la voluntad sobre sí misma: en ambas, la inteligencia adopta una actitud contemplativa para comprender el enigma del mundo y de la existencia. El arte y la filosofía son producciones mediante las cuales el sujeto del crear y del pensar se identifica objetivamente con el mundo aspirando a "desentrañar la verdadera naturaleza de las cosas y de la vida". La respuesta artística a la pregunta *¿qué es la existencia?*, se expresa siempre ignorando el lenguaje abstracto-reflexivo y concretizándose en una imagen: una estatua, un cuadro, un poema o una obra dramática.[243] El arte rasga el velo de la multiplicidad dispersa de la vida cotidiana y descubre su esencia representándola en una imagen capaz de señalarnos lo que la naturaleza y la vida humana son. Los distintos aspectos de la existencia son reflexionados concretamente en la creación y mostrados bajo una forma que permite la contemplación y el reconocimiento de lo que nosotros mismos somos. La filosofía también pretende mostrar la naturaleza y la vida tal y como son, sin embargo, su respuesta a las preguntas cruciales se manifiesta en con-

ceptos que tienden a sacar toda la verdad posible del mundo sin olvidar que ésta nunca se revela absolutamente.

La verdad que aparece en el arte bajo una forma bella es una verdad fragmentaria que requiere que cada uno la extraiga mirándo-se y oyéndo-se en las distintas obras particulares. La verdad filosófica es la reflexión comprensible y lo más completa posible de lo que a cada uno se nos presenta en la experiencia del mundo y en la conciencia interna de nosotros mismos.

> [...] las obras de arte comprenden ciertamente toda la sabiduría, aunque sólo en estado *virtual o implícito*; mientras que la filosofía pugna por ofrecérnosla actual y explícitamente, en cuyo sentido es a las artes lo que el vino a las uvas. La filosofía nos promete un beneficio líquido ya realizado, una adquisición firme y duradera, mientras que el beneficio que resulta de las producciones y creaciones del arte exige ser adquirido cada vez de nuevo.[244]

El conocimiento artístico da cuenta de una posibilidad en el hombre: la de penetrar contemplativamente los objetos individuales y hacer comparecer su esencia en la obra de arte. La respuesta artística al problema del mundo y de la vida es, en este sentido, potencial: cada obra artística genial contesta a su manera las cuestiones radicales y la aprehensión de la respuesta está dirigida exclusivamente a la intuición. Por su parte, el conocimiento filosófico responde a una necesidad constitutiva del ser humano: en toda vida humana individualizada se presenta la admiración por el ser y la conciencia del dolor y de la muerte, pero sólo el pensador las asume con talante teórico. Y, cuando el filósofo piensa realmente a la naturaleza y la vida, el sentido que les arranca a éstas puede ser compartido reflexivamente por todo aquel que se atreva a ver en sí mismo y en el mundo. Esto marca la diferencia más notable entre el arte, concretamente la poesía, y la filosofía.

> El poeta presenta a la fantasía imágenes de la vida, caracteres y situaciones humanas poniendo todo en movimiento, dejando a cada uno que reflexione hasta donde llegue su capacidad intelectual. Así satisface a la vez a personas de las más diferentes capacidades, hasta necios y sabios a un tiempo. Pero el filósofo no presenta de aquella forma la vida misma, sino las ideas abstractas sacadas de ella, exigiendo que el lector piense tanto como él mismo. Así pues, es muy pe-

queño su público. El poeta puede compararse al que ofrece una flor, y el filósofo al que da la esencia.[245]

El filósofo medita y combina aquello que es común a todo y a todos y que, no obstante, muy pocos están dispuestos a pensarlo. El filósofo reflexiona de tal modo que ni los fenómenos objetivos ni la experiencia interna se escapan de su conciencia reflexiva. El mérito y la dignidad de la filosofía radican en sustraerse a todo intento de explicación transmundana y limitarse a comprender, desde ella misma, la esencia íntima del mundo.[246] La filosofía puede comprender el mundo como fenómeno objetivo, susceptible de explicación científica, y como experiencia interna accesible a cada uno en su conciencia: desde aquí se puede encontrar una clave de reflexión sin arrogarse nunca el poder identificar absolutamente el mundo conocido que se presenta en la conciencia con la realidad tal y como es en sí. La verdad en sí, la que posibilita el mundo y su representación, se repliega ensombrecida por su propia desolación. La filosofía no puede ser más que una comprensión conscientemente limitada de lo que, desde sus orígenes, ha constituido su motivo de asombro y de reflexión.

La esencia íntima de las cosas, lejos de ser una esencia pensante, una inteligencia, es en sí algo privado de todo conocimiento; la cognición viene a añadírsele subsidiariamente como algo accesorio, como un recurso auxiliar del fenómeno de esta esencia; por lo tanto, no puede asimilársela más que de una manera imperfecta y sólo en la medida de su propia naturaleza, pues su verdadero destino es muy diferente: consiste en servir a la voluntad individual. De ahí viene la imposibilidad de concebir la existencia, la naturaleza y origen del mundo de una manera completa, radical y enteramente satisfactoria. De esto dependen los límites de mi filosofía, como los de todo sistema filosófico.[247]

En este sentido, los conceptos filosóficos son siempre simbólicos. La noción de símbolo que utilizamos es contraria a la de Schopenhauer pero a favor de su idea de filosofía: símbolo no es una degradación de una forma sensible-intuitiva poniéndola arbitrariamente al servicio de un concepto; símbolo significa el señalamiento reflexivo-conceptual de aquello que nunca se puede hacer comparecer tal y como es en sí.[248]

La filosofía, si quiere seguir conservando su derecho a existir, tiene que continuar haciéndose cargo, desde la memoria que conserva y recrea reflexivamente, de la tarea de seguir creando conceptos en los que se señala trágicamente lo que nunca es idéntico al concepto. El pensamiento que se precipita en el lenguaje nunca alcanza a concebir adecuadamente la esencia de donde brota todo, pero precisamente porque no renuncia a decir este fondo último de todo, lo mantiene como el límite al que siempre hay que aspirar a transgredir: la fuerza del pensamiento filosófico radica en abrir constantemente aquello que no se deja encerrar en el sistema. Y, en la conciencia de que a sus conceptos siempre les falta algo que se resiste a ser esclarecido y que, sin embargo, ella no puede ceder y olvidar su derecho a pensarlo simbólicamente, la filosofía adquiere su carácter crítico y, sobre todo, trágico.[249]

Uno de los mayores logros del pensamiento único de Schopenhauer, el que a nuestro juicio le otorga el carácter de filosofía del porvenir al que él aspiraba, es esta conciencia noble de no querer pasar por la verdad misma y, sin embargo, dirigirse siempre a la verdad.[250]

Los límites de la filosofía se tensan también en la reflexión sobre lo presente en la obra de arte. Como ya hemos desarrollado, para Schopenhauer el origen de la obra de arte es la intuición contemplativa de la idea, y su fin es comunicarla. Por tanto, para apreciar una obra de arte, es a la idea a la que se debe dirigir nuestra percepción. Nuestra relación meramente sensible con la obra de arte no alcanza a hacerse de todo lo que ésta comunica; la forma sensible debe estimular nuestra imaginación para que sea ésta la que, poniéndose en juego, aprehenda el remanente del contenido artístico. Este requisito es, de acuerdo con Schopenhauer, indispensable para pensar las bellas artes: lo sensible es la forma en que el arte guía a la imaginación para que la obra siempre tenga algo que decir.[251]

La verdad potencial de la obra de arte se despliega buscando su ser completo y, paradójicamente, alcanzándolo menos en tanto más rica sea, a través de las variaciones plurales de la imaginación reflexiva. "La satisfacción completa que alcanzamos en el goce que la obra de arte proporciona, la obtendremos siempre que en nuestra impresión quede alguna parte de ésta, que ningún razonamiento, ninguna reflexión puede degradar hasta el punto de darle la exactitud de un concepto".[252] La belleza de la obra —su idea— la aprehendemos in-

mediatamente al poner en juego nuestra imaginación y, los conceptos filosóficos son incapaces de traducir con exactitud exhaustiva el contenido de esta imagen; los conceptos filosóficos no agotan las ideas artísticas. Sin embargo, la filosofía no puede renunciar a la reflexión conceptual apoyándose en el arte: los conceptos filosóficos, sin ser idénticos a las ideas, tejen una red de significados que permiten acercarse a la esencia de la obra de arte que ésta presenta a la intuición y se forma en la imaginación del sujeto contemplativo, constituyéndose en catalizador de la reflexión conceptual. Además, las diferentes interpretaciones posibilitadas por la presencia de la idea en la obra de arte, abren a aquélla a la temporalidad o, mejor dicho, a la historicidad. Las diferentes recreaciones interpretativas enriquecen, sin agotarlas, la eternidad y la identidad de las ideas.

Para Schopenhauer, el arte y la filosofía son respuestas grandiosas, pero limitadas, al misterio del mundo y al problema de la existencia. El arte nos posibilita percibir las ideas desde un ente individual, y la filosofía nos abre a la comprensión de la esencia única del mundo expresada en el conjunto de las ideas y, mediante éstas, en la generalidad y multiplicidad de las objetivaciones individuales.[253] La belleza del mundo que el arte nos muestra es la representación de las ideas en las cuales la voluntad se objetiva adecuadamente. La verdad que la filosofía nos lleva a comprender es la traslación conceptual de la voluntad. Así, ni en el arte, ni en la filosofía, se devela absolutamente la esencia única del mundo y, sin embargo, sólo desde la contemplación de la belleza y desde la reflexión de la verdad nos hacemos cargo del destino de responder al asombro ante el enigma del mundo.

Notas

[1] Esta ausencia de servilismo para con la época —*Zeitdienerei* es el término que Schopenhauer acuña— no es el menor motivo por el cual el autor de *Parerga y paralipómena* se alzó como un modelo para el joven Nietzsche. Éste, en la tercera de sus *Consideraciones intempestivas* ("Schopenhauer, educador"), nos dice: "Si todo grande hombre debe, ante todo, ser considerado como hijo auténtico de su tiempo y sufre ciertamente de todas sus enfermedades de una manera más intensa y más sensible que todos los hombres de menos talla que él, la lucha de semejante hombre contra su tiempo no es, en apariencia, más que una lucha insensata y destructiva contra sí mismo. Sólo en apariencia, pues, combatiendo su

tiempo combate lo que le impide ser grande, es decir, libre y completamente él mismo [...] Así Schopenhauer, desde su más temprana juventud, se eleva contra esta madre indigna, falsa y vanidosa que es nuestra época y, expulsándola en cierto modo de sí misma, purifica y cura su ser y llega a encontrar toda la salud y la pureza que le corresponden". *Obras completas I*, pp. 116-117. La confrontación de Schopenhauer con su época no es, sin embargo, trasladable al plano político; en éste mostró un conservadurismo realmente despreciable.

2 En el Prólogo a la magnífica biografía de Rüdiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1991, puede leerse: "Schopenhauer procede de los 'años salvajes de la filosofía' aunque estuvo exacerbadamente enemistado con ellos [...] Schopenhauer nada contra la corriente de su tiempo: no le anima el placer de la acción, sino el arte del abandono" (p. 12), y, más adelante: "Los 'años salvajes de la filosofía' ignoraron a este filósofo del 'llanto y del crujir de dientes', así como del vetusto arte de una vida contemplativa que aspira a la paz" (p. 14).

3 "La 'voluntad' no es espíritu, ni moralidad, ni razón histórica. 'Voluntad' es al mismo tiempo la fuente de la vida y el substrato en el que anida toda desventura: la muerte, la corrupción de lo existente y el fondo de la lucha universal". R. Safranski, *op. cit.*, p. 12.

4 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, Aguilar, Buenos Aires, 1960, & 1, p. 38. La edición que utilizamos de esta obra está publicada en tres volúmenes. El modo de citar es el siguiente: señalamos primero el volumen (I, II, III), después el parágrafo o capítulo (& o cap.) con su respectiva numeración arábiga o romana, seguido por el número de página. Sólo cambiamos los datos que no sean los mismos de la cita anterior.

5 *Cf.* A. Schopenhauer, *En torno a la filosofía*, Porrúa, México, 1991, p.143.

6 "En general, el verdadero filósofo buscará claridad y luz por todas partes y aspirará siempre a no parecerse a un torrente turbio y rápido, sino más bien a un lago suizo que, con su quietud, a pesar de una gran profundidad tiene una gran claridad, que deja ver precisamente la profundidad". A. Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Aguilar, Buenos Aires, 1980, p. 40.

7 *Cf* Thomas Mann, *Schopenhauer. Nietzsche. Freud*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986, p. 68.

8 *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, (Prólogo a la primera edición), p. 23.

9 *Cf. Ibid.*, cap. XVII, p. 214.

10 "La muerte es el verdadero genio inspirador o el Musageta de la filosofía", *Ibid.*, III, cap. XLI, p. 116.

11 *Ibid.*, I, cap. XVII, p. 214.

12 *Ibid.*, p. 222.

13 *Ibid.*, p. 215.

14 *Ibid.*, p. 217. Las cursivas son nuestras.

15 *Cf. Ibid.*, pp. 223-224.

16 Escribe Kant: "yo puedo decir sin contradicción: todas las acciones de seres racionales, en tanto que son fenómenos (encontrados en cualquier experiencia) están dados bajo la necesidad natural; pero las mismas acciones, en relación meramente al sujeto racional y a su facultad de obrar según la mera razón, son libres". *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir*, Porrúa, México, 1978, & 53, p. 85.

[17] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, cap. XVII, p. 224.
[18] *Ibid.*, p. 228.
[19] *Ibid.*, p. 231.
[20] *Cf. Ibid.*, pp.230 y 232.
[21] *Ibid.*, p. 231. Las cursivas son nuestras.
[22] *Cf. Ibid.*, p. 233.
[23] *Ibid.*, III, & 71, p. 112.
[24] *Cf.* A. Schopenhauer, *En torno a la filosofía*, pp. 151-152
[25] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, & 1, p. 37
[26] *Cf. Idem.*
[27] *Ibid.*, & 2, p. 38.
[28] *Idem.*
[29] *Cf. Ibid.*, pp. 38-39.
[30] Schopenhauer establece que la sensibilidad pura y el entendimiento, considerado solamente como forma de la causalidad, se encuentran no sólo en el hombre sino también, desarrollados elementalmente, en los animales superiores. Sólo al hombre, además del máximo desarrollo de la sensibilidad pura y el entendimiento, pertenece la razón como componente subjetivo. En lo que sigue, cuando hablamos de sujeto, nos referimos exclusivamente al sujeto racional.
[31] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, cap. I, p. 116.
[32] *Cf. Ibid.*, p. 111.
[33] En octubre de 1813, Schopenhauer presentó, *in absentia*, su tesis doctoral: *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, publicándola un poco después. En esta obra, considerada por su autor como la infraestructura de su pensamiento, se caracteriza al principio de razón suficiente como la forma que determina la aparición de los objetos en "una relación regular" impidiendo la representación de algo aislado.
[34] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, & 3, p. 39. Más adelante veremos que, en rigor, es posible hablar de un tercer tipo de representación o, quizá, de un subtipo de representación intuitiva: la contemplación de la idea. Es intuitiva porque surge a partir de un objeto concreto espacio-temporal, pero va más allá de éste al concebir la idea o esencia específica del mismo.
[35] *Cf. Ibid.*, & 4, pp. 40-41.
[36] *Ibid.* p. 42.
[37] *Ibid.*, cap. IV, p. 136.
[38] *Cf. Idem.*
[39] *Cf. Ibid.*, pp. 137-138.
[40] *Cf. Ibid.*, & 4, p. 42.
[41] *Idem.*
[42] *Cf. Ibid.*, cap. 1, p. 117.
[43] *Ibid.*, &4, p. 43. Las cursivas son nuestras. Sobre este punto, Alexis Philonenko comenta: "en la medida en que nuestro conocimiento debe ser intuitivo, habrá que afirmar que se apoya en la imbricación a priori del espacio, del tiempo y por último de la causalidad". *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 88.
[44] *Idem.*
[45] *Cf. Ibid.*, &6, p. 49.
[46] *Ibid.*, &4, p. 43.

[47] *Cf. Ibid.*, &5, pp. 44-45.
[48] *Ibid.*, p. 45.
[49] *Ibid.*, cap. 1, p. 110.
[50] *Cf. Ibid.*, & 8, p. 60. Para Schopenhauer, la fuente de todo conocimiento objetivo es la representación intuitiva, es decir, el vínculo indisoluble de sensibilidad pura y entendimiento. Al intervenir la razón, lo intuitivo se transforma en abstracto y esta transformación puede falsear los datos de la experiencia. En este sentido, R. Safranski (*op. cit.*, p. 220), apunta lo siguiente: "En conexión con la intuición sensible, el entendimiento, en Schopenhauer, experimenta una revalorización. Pero esta revalorización conlleva al mismo tiempo —y ahí está lo insólito de la tesis— una relativización del papel de la razón, contraponiéndose radicalmente de este modo al espíritu filosófico de la época".
[51] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, & 8, p. 60. "La filosofía de Schopenhauer está llena de un pathos combativo e 'ilustrado' o esclarecedor. Esto corresponde a la voluntad schopenhaueriana de la honradez, que empuja a la filosofía a desenmascarar los intereses ocultos". Hans Barth, *Verdad e ideología*, FCE, México, 1951, p. 178.
[52] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, & 6, p. 52.
[53] *Cf. Ibid.*, &5, p. 46.
[54] A. Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, p. 171.
[55] Cf. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, & 8, p. 62.
[56] *Cf. Idem.*
[57] *Ibid.*, & 8, p.63.
[58] *Cf. Ibid.*, p. 62. "Hablando en general, Schopenhauer [...] sospechaba del lenguaje y estaba profundamente consciente de las que consideraba sus limitaciones esenciales. No solamente está sujeto a que se le emplee para hacer afirmaciones que, al analizarse, demuestren ser confusas y aun carentes de significación; también tiende a confinarnos dentro de ciertas formas rígidas de expresión que actúan como 'grilletes' de nuestra mente, por limitar nuestra visión y restringir grandemente nuestra potencia de discriminación y respuesta". Patrick Gardiner, *Schopenhauer*, FCE, México, 1975, p. 167.
[59] *Cf. Ibid.* , cap. VI, p. 152.
[60] *Ibid.*, & 10, p. 73.
[61] *Cf. Ibid.*, & 9, p. 64.
[62] "Los conceptos, las abstracciones que no conducen en último término a ninguna intuición, se parecen a las sendas sin salida que hay en los bosques". *Ibid.*, cap. VII, p. 162.
[63] *Cf. Ibid.*, cap. VI, p. 148.
[64] *Cf. Ibid.*, p. 151. "Schopenhauer se mueve a sus anchas por el vasto mundo de significaciones del lenguaje. Es el mejor estilista entre los filósofos del siglo XIX. Pero quiere dominar ese mundo, controlarlo. No entra en su manera de ser el abandonarse a la dinámica del lenguaje, como hizo Nietzsche. Escucha el lenguaje y sigue las huellas de su propio impulso; pero quiere retener su energía dentro de las rejas elásticas del periodo constructivo. La fuerza creadora del lenguaje debe hacer guiar su molino". R. Safranski, *op. cit.*, p. 394.
[65] *Cf. Ibid.*, & 10, p. 73.
[66] *Cf. Ibid.*, & 9, p. 69. Según Schopenhauer, la lógica es la abstracción formal de la fisiología del cerebro. Para una exposición y crítica de la teoría fisiológica de la

conciencia, véase Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas III. Los sistemas poskantianos*, FCE, México, 1998, pp. 490 y ss.

[67] *Ibid.*, & 10, p. 73.

[68] *Idem.*

[69] *Ibid.*, & 14, p. 82.

[70] *Ibid.*, p. 83.

[71] *Idem.*

[72] *Ibid.*, p. 84.

[73] *Idem.*

[74] *Idem.*

[75] *Cf. Ibid.*, cap. VII, pp. 166-167.

[76] *Cf. Ibid.*, & 12, p. 75.

[77] *Cf. Ibid.*, II & 17, p. 10.

[78] *Cf. Ibid.*, I & 15, pp. 96-97.

[79] *Ibid.*, p. 97.

[80] *Ibid.*, p. 98.

[81] *Ibid.*, cap. IV, p. 135.

[82] *Cf. Ibid.*, cap. VII, pp. 162-163.

[83] *Cf. Ibid.*, cap. XV, pp. 199-200.

[84] *Ibid.*, p. 201.

[85] *Cf. Ibid.*, II, & 18, p. 12.

[86] *Ibid.*, p. 13.

[87] *Ibid.*, cap. XVIII, p. 69.

[88] *Cf. Ibid.*, & 18, p. 13.

[89] *Ibid.*, p. 14.

[90] *Ibid.*, & 19, p.16.

[91] "Schopenhauer pretendía [...] comprender el mundo como 'voluntad'. El acento cae aquí en la palabra 'comprender'. Comprender no es explicar [...] En la comprensión [...] no se trata de conectar causalmente el 'objeto voluntad' con otros objetos; la comprensión no persigue la cadena de la causa y el efecto, no busca el por qué sino que capta el significado, pregunta por lo que es efectivamente la voluntad. Y lo que sea la voluntad es algo que podemos experimentarlo única y exclusivamente en nosotros mismos, donde no sólo encontramos a la voluntad como objeto de nuestra representación sino donde la vivenciamos 'desde dentro', es decir, donde nosotros mismos somos voluntad. Tenemos que comprendernos a nosotros mismos si queremos comprender el mundo". R. Safranski, *op. cit.*, pp. 283-284.

[92] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 19, p. 16.

[93] *Ibid.*, cap. XVIII, p. 68.

[94] *Cf. Ibid.*, & 19, pp. 16-17.

[95] *Ibid.*, & 21, p. 20.

[96] *Ibid.*, III, cap. XLVI, p. 205.

[97] *Ibid.*, II, cap. XIX, p. 71.

[98] *Ibid.*, & 22, p. 20.

[99] *Cf.* A. Philonenko, *op. cit.*, p. 126.

[100] *Cf* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 22, pp. 21-22. Más adelante veremos que, según Schopenhauer, este mismo tipo de percepción origina la poesía lírica.

[101] El orgullo de Schopenhauer, que no era poco —decía que la humildad es la virtud de los que no tienen otra— se justifica en este punto. "Yo soy el primero que ha reivindicado para la voluntad la primacía que le pertenece, transformando así todo el dominio de la filosofía". *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*, Sarpe, Madrid, 1984, p. 88. Schopenhauer era consciente de que con su concepto de voluntad rompía un viejo prejuicio filosófico: la transformación de la filosofía llevada a cabo por él quebranta la identidad del ser supremo con el bien: la eternidad del ser esencial no implica necesariamente la suma bondad que, como modelo inalcanzable, debe dirigir la conducta de los hombres. *Cf.* Max Horkheimer, "La actualidad de Schopenhauer" en *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 183-184.

[102] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 23, p. 22.

[103] *Ibid.*, cap. XXI, p. 120. Las últimas cursivas son nuestras.

[104] *Ibid.*, & 23, p. 26.

[105] *Ibid.*, p. 27.

[106] *Cf. Ibid.*, & 24, p. 29.

[107] *Ibid.*, pp. 30-31.

[108] *Cf. Ibid.*, & 25, pp. 33-34.

[109] *Ibid.*, p. 35.

[110] *Cf. Ibid.*, & 26, pp. 35-36.

[111] *Ibid.*, p. 38.

[112] *Cf. Idem.*

[113] *Cf. Ibid.*, & 27, pp. 46-47. No deja de haber cierta resonancia entre el modo en que Schopenhauer considera el conflicto de las ideas a través de sus individuaciones y la experiencia dialéctica de la conciencia expuesta por su detestado Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. Sin embargo, esta similitud en el modo se destruye en la cosa misma: la diferencia radical consiste en que para Hegel el proceso mismo de superación de las figuras de la conciencia es resultado de la reflexión de ésta misma sobre sus representaciones; en cambio, para Schopenhauer, la lucha de las individuaciones por la materia y la vida es un conflicto, previo a todo conocer, de la voluntad con ella misma; la consciencia sobre él es accidental, o sea, no pertenece a su esencia.

[114] *Ibid.*, p. 48.

[115] *Idem.*

[116] *Ibid.*, & 18, p. 54.

[117] *Ibid.*, & 27, p. 50. En *Sobre la voluntad en la naturaleza* (Alianza, Madrid, 1994, pp. 118-119), Schopenhauer matiza esta distinción. "Dado que las plantas tienen en general necesidades, si bien no tales que exijan el uso de un sensorio y un intelecto, debe ocupar el lugar de éstos algo análogo, para poner a la voluntad en disposición de acogerse por lo menos a la satisfacción que se le ofrece, ya que no de buscarla. Tal es la receptividad para la excitación, cuya diferencia de la inteligencia podría expresar diciendo que en la inteligencia quedan claramente separados uno de otro el motivo que se ofrece cual representación y el acto volitivo que le sigue, y tanto más claramente separados cuanto más perfecto sea el intelecto, mientras que en la mera receptividad para la excitación no cabe distinguir la recepción del excitante del querer por éste provocado, fundiéndose ambos procesos en uno solo".

[118] "Establezco, pues, primeramente la *voluntad* como *cosa en sí*, completamente originaria; en segundo lugar su mera sensibilización u objetivación, el cuerpo; y en

tercer término el conocimiento, como mera función de una parte del cuerpo. Esta parte misma es el querer conocer (*Erkennwollen*, la voluntad de conocer) objetivado (hecho representación), en cuanto necesita la voluntad para sus fines, del conocimiento". A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 62.

[119] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, III, & 54, p. 12.

[120] *Ibid.*, II, & 27, p. 51.

[121] *Ibid.*, pp. 47-48.

[122] *Ibid*, III, cap. XLI, p. 141.

[123] *Cf. Ibid.*, pp. 141-142.

[124] *Cf. Ibid.*, II, cap. XXII, p. 133.

[125] *Ibid.*, p. 134.

[126] Para una exposición espléndida del carácter trágico como definitorio de la tarea de la filosofía, véase Eugenio Trías, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1986, pp. 389 y ss.

[127] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, cap. XXXVII, p. 315.

[128] *Ibid.*, cap. XXXVIII, p. 326.

[129] *Ibid.*, & 52, p. 258.

[130] *Ibid.*, & 30, p. 186.

[131] *Cf.* A. Philonenko, *op. cit.*, p. 165.

[132] *Cf.* E. Cassirer, *op. cit.*, p. 504. El propio Cassirer sugiere la resonancia no sólo platónica-idealista, sino también neoplatónica (Plotino), en la recreación schopenhaueriana de las ideas.

[133] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 30, p. 186.

[134] *Cf. Ibid.*, & 32, p. 190.

[135] *Idem.*

[136] *Cf. Ibid.*, cap. XXIX, pp. 263 y 265.

[137] *Ibid.*, & 33, p. 191.

[138] *Cf. Ibid.*, pp. 191-192.

[139] *Ibid.*, & 34, pp. 192-193. Comentando al tránsito del conocimiento fenomenal a las ideas, Juan M. Marín Torres escribe: "El proceso es simple y a la vez anómalo: la aparición del conocimiento estético coincide con la liberación de la inteligencia, con su preponderancia momentánea sobre la voluntad. Por unos instantes el conocer no está determinado por el querer y, ante el silencio de la voluntad, la contemplación estética no busca satisfacer los intereses prácticos de ésta, sino una visión desprendida de todo condicionamiento que le permitirá desvelar la apariencia variable que oculta a la forma eterna e inmutable, o sea, a la idea". Véase "Actualidad de Schopenhauer a través de su estética" en Javier Urdanibia (coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Anthropos, Barcelona, 1990, p. 244.

[140] *Cf. Ibid.*, cap. XXIX, pp. 263-264. "El hecho de que el objeto sea visto como fuera de un marco espacial se corresponde con el hecho de que el sujeto se siente de algún modo 'fuera de sí' cuando lo contempla, en otras palabras, como si no lo viera *desde* una localización espacial. El hecho de que el objeto sea visto como manifestación de algo universal y, en ese sentido, como algo que trasciende los límites acostumbrados de su individualidad, corresponde a la liberación del sujeto del cualquier consideración de su propio bienestar personal o sus propios objetivos y por lo tanto al hecho de que él también trascienda los límites acostumbrados de *su* individualidad". Bryan Magee, *Schopenhauer*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 182.

[141] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, cap. XXX, p. 266. Las cursivas son nuestras.

[142] "Privándonos de lo que el análisis del conocer había mostrado universal, *a priori* o trascendental, en sentido kantiano, es decir, de las formas del sujeto, la intuición resultante, de ser posible alguna de esas condiciones, debía ser una intuición de la cosa en sí en su forma representada más inmediata, esto es, la cosa no temporalizada, no espacializada y no causada, por tanto, eterna, fija y sin relación explicativa con otras cosas. La cosa que empieza y acaba con ella misma [...]. Eso conocido así sería una idea, la objetivación más inmediata y, por tanto, más fiel de la esencia del mundo, es decir, de la voluntad". Isaac Álvarez, "Arte y compasión en Schopenhauer", en Ángel Mollá (ed.), *Conmutaciones. Estética y ética en la modernidad*, Laertes, Barcelona, 1992, p. 65.

[143] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 34, p. 193.

[144] *Ibid.*, p. 194.

[145] En este sentido, Schopenhauer nos recuerda los versos iniciales de la estrofa LXXV del canto tercero de la obra *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron: "*Are not the mountains, waves, and skies, a part / Of me and my Soul, as I of them?*" (¿No son las montañas, las olas y los cielos, una parte de mi y de mi alma como yo de ellos?). De haberlo conocido, también pudo haber hecho referencia a algunos pasajes de la obra de Hölderlin, como por ejemplo este: "Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, ésta es la cima de los pensamientos y alegrías, ésta es la sagrada cumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y el trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a los trigales ondulantes". *Hiperión*, Hiperión, Madrid, 1995, p. 25.

[146] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, cap. XXXIV, p. 298.

[147] *Ibid.*, & 36, pp. 197-198.

[148] *Cf. Ibid.*, & 49, pp. 233-234.

[149] *Ibid.*, & 36, p. 198.

[150] "El arte es un modo de producción (*poeín*) que quiere hacer manifiesto lo que se sustrae a toda revelación: en esa paradoja instala sus formas y sus motivos. En el gozne entre lo que *puede* revelarse y lo que debe permanecer oculto resplandece el límite mismo en el cual halla el arte su raíz vital y fecundante, así como su cadena de necesidad". E. Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 113.

[151] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, cap, XXII, p. 136. Las cursivas son nuestras.

[152] *Ibid.*, & 36, p. 200.

[153] "La contemplación estética, como si traspasase el velo de Maya, permite, aunque sea transitoriamente, romper las ataduras que, mediante el *principio de individuación*, ligan al hombre al mundo como representación, abriendo el acceso a la *voluntad* objetivada. El efecto que deduce Schopenhauer es paradójico porque este acceso, de carácter extático, a la interioridad del mundo de la voluntad tiene como consecuencia un estado de liberación con respecto a la voluntad misma". Rafael Argullol, *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 103.

[154] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 36, p. 198.

[155] *Ibid.*, cap. XXXI, p. 275.

[156] Ibid., cap. XXXVIII, p. 325.

[157] *Cf. Ibid.*, & 36, p. 199.

[158] *Ibid.*, p. 201.
[159] *Cf. Ibid.*, & 37, p. 205.
[160] *Cf.* Peter Burger, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996, pp. 164-165.
[161] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 37, p. 205.
[162] *Ibid.*, & 49, p. 235.
[163] *Cf.* Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 13.
[164] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II & 38, pp. 205-206.
[165] *Cf. Ibid.*, cap. XXX. P. 268.
[166] *Cf. Ibid.*, & 36, p. 206.
[167] *Ibid.*, III, & 57, p. 39. Esta caracterización de la vida no está exenta de resonancias conscientes con la del otro gran pensador pesimista del siglo XIX, el poeta Giacomo Leopardi. Sobre éste escribe Schopenhauer —III, cap. XLVI, p. 212— lo siguiente: "Leopardi, en nuestros días, es quién ha hecho de este asunto (las miserias de la existencia), el estudio más completo y profundo. Puede decirse que todo él está lleno y penetrado de este espíritu. Su tema constante es la ironía y los dolores de nuestra existencia, dolores que describe en cada página de sus escritos, pero con tal variedad de forma y de expresiones, con tal riqueza de imágenes, que, lejos de fatigar al lector, le interesa y conmueve cada vez de nuevo". Por otra parte, Schopenhauer, que despreciaba "la estúpida seriedad, rayana en la animalidad, de las cabezas vulgares" y apreciaba el "constante juego con el conocer excedente (superfluo) que alegra la conciencia del inteligente" (*Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 128), se permite observar con humor —humor negro, por supuesto—, que la indigencia es el azote del pueblo, el hastío lo es de la alta sociedad y, en la clase media, el hastío se presenta el domingo y la indigencia el resto de la semana.
[168] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 38, p. 206.
[169] *Ibid.*, p. 207. "¿Qué es, pues, el placer estético? No es otra cosa sino la supresión momentánea de las insatisfacciones que son una verdadera legión y de los deseos, temible cohorte. Es la ausencia de dolor; entendámonos: la indiferencia. Si hay gozo es únicamente en la contemplación de la idea en el silencio de las pasiones". A. Philonenko, *op. cit.*, p. 182.
[170] *Ibid.*, pp. 208-209.
[171] Para la paradoja de la disolución del mundo en la contemplación, véase Sergio Givone, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 94, y R. Argullol, *op. cit.*, p. 104.
[172] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, & 11, pp. 73-74.
[173] *Ibid.*, II, & 39, p. 209.
[174] *Cf. Idem.*
[175] *Cf. Ibid.*, pp. 211-212. Schopenhauer considera que, en el arte, lo contrario a lo sublime y lo bello son, respectivamente, lo lindo y lo repugnante. Lo lindo es lo que halaga y excita la voluntad evitando que ésta se olvide de sí —de su eterno desear— en la aprehensión de las formas eternas. Lo repugnante perturba totalmente la posibilidad de la contemplación al presentarle objetos que la propia voluntad aborrece. Por esto, lo lindo y lo repugnante, pero no necesariamente lo feo, deben ser expulsados del arte. *Cf. Ibid.*, & 40, p. 214-215.
[176] *Ibid.*, p. 213.

[177] *Cf.* Juan Manuel Marín Torres, "Actualidad de Schopenhauer a través de su estética" en Javier Urdanibia (coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 244-245.
[178] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 41, p. 216.
[179] Y, para quien ose efectuar una experiencia semejante, no hay mejor descripción que los versos iniciales del poema *Tristán* de August von Platen: Cualquiera que haya contemplado con sus ojos la belleza,/está ya libre de la muerte,/no es bueno para servir en la tierra,/y sin embargo se estremecerá ante la muerte,/cualquiera que haya contemplado la belleza con sus ojos.
[180] *Cf. Idem.*
[181] *Cf. Ibid.*, & 42, p. 218.
[182] *Cf. Ibid.*, & 43, pp. 218-219.
[183] *Cf. Ibid.*, & 43, p. 219 y cap. XXXV, p. 300.
[184] *Ibid.*, & 43, p. 220.
[185] *Cf. Ibid.*, & 44, p. 222.
[186] *Idem.*
[187] *Cf. Ibid.*, p. 223.
[188] *Ibid.*, III, & 54, p. 23.
[189] *Cf. Ibid.*, II, & 45, pp. 223-224.
[190] *Ibid.*, p. 224.
[191] *Cf. Idem.*
[192] *Cf. Ibid.*, & 45, pp. 224-225 y cap. XXXVI, p. 307.
[193] *Ibid.*, & 45, p. 225.
[194] *Idem.*
[195] *Cf. Ibid.*, p. 228.
[196] *Ibid.*, & 46, p. 229. Las cursivas son nuestras.
[197] *Ibid.*, cap. XXXVI, p. 307.
[198] *Cf. Ibid.*, & 48, pp. 230-232.
[199] *Ibid.*, p. 233.
[200] *Ibid.*, & 50, p. 236.
[201] *Cf. Idem.*
[202] *Cf. Ibid.*, p. 237.
[203] *Ibid.*, p. 236.
[204] *Cf. Ibid.*, pp. 238-239.
[205] *Ibid.*, & 51, p. 240.
[206] *Ibid.*, cap. XXXVII, p. 311.
[207] *Cf. Ibid.*, & 51, p. 241 y cap. XXXVII, pp. 314-315.
[208] *Ibid.*, & 51, p. 241.
[209] En este sentido, la clasificación que Schopenhauer realiza de las artes no corresponde a una jerarquía lineal sino al reconocimiento de que cada una de ellas hace conocer mejor que las otras su idea correspondiente: "todas las artes tienen una finalidad común: esclarecer el mundo. El ser se dice de muchas maneras: es la verdad de la diversidad estética". A. Philonenko, *op. cit.*, p. 205.
[210] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 51, p. 241.
[211] *Cf. Ibid.*, pp. 241-242.
[212] *Ibid.*, pp. 242-243.
[213] *Ibid.*, pp. 245-246.
[214] *Cf. Ibid.*, p. 245.

[215] *Ibid.*, cap. XXXVII, p. 313.

[216] *Cf. Ibid.*, & 51, pp. 246-247. Respecto a la coincidencia entre voluntad y conocimiento, Schopenhauer vuelve a citar *Childe Harol's Pilgrimage* (3-72) de Lord Byron: "*I live not in myself, but I become / Portion of that around me; and to me / Hight mountains are a feeling* [...]" (No vivo en mi mismo; me convierto en parte de lo que me circunda y las altas montañas son para mí un sentimiento).

[217] *Cf. Ibid.*, p. 247. Desde esta exigencia, Schopenhauer sitúa la polémica entre lo clásico y lo romántico. Para él, la diferencia consiste en lo siguiente: la poesía clásica de los antiguos admite como móviles de los actos sólo los naturales y puramente humanos. En ella se presenta la verdad completa de lo que somos. La poesía romántica —y por tal entiende Schopenhauer, la poesía cristiano-moderna—, admite también como motivos de la acción ciertas abstracciones convencionales: el honor caballeresco, el culto a la mujer, el amor metafísico. Sin embargo, en el propio arte romántico se puede mostrar, como lo hace Calderón de la Barca, "a que monstruosa caricatura de la naturaleza y de las relaciones humanas conducen semejantes motivos". *Cf. Ibid.*, cap. XXXVII, pp. 316-317. Así, no sólo en la poesía clásica antigua se patentiza la verdad. El creador, si bien no deja de estar influido por la cultura de su tiempo, es posible en cada época y se caracteriza precisamente por desentrañar, desde ésta, la universalidad de la vida. Más adelante veremos que, respecto a la tragedia, la forma moderna de ésta es considerada por Schopenhauer como superior a la forma griega.

[218] *Ibid.*, & 51, p. 248.

[219] *Idem.*

[220] *Ibid.*, III, cap. XLIX, p. 248.

[221] *Cf. Ibid.*, II, cap. XXXVII, pp. 319-320. Este punto nos muestra que en la forma trágica, la poesía clásica moderna (Shakespeare, Goethe, Schiller) es, para Schopenhauer, superior a la poesía trágica griega. Ésta no nos muestra la resignación que debe redimirnos del horrible azar. Precisamente en esta valoración, Nietzsche, ya desde *El nacimiento de la tragedia*, es crítico radical de Schopenhauer. Para el autor de *Las consideraciones intempestivas*, el reconocimiento del horror de la vida es trágico sólo en tanto va acompañado por la lucha afirmativa de ella mediante su formación bella: desde la conciencia del retorno al fondo indiferenciado de la vida, el artista trágico no renuncia a la vida individual sino que la afirma, creándola, bajo una forma propia. Esta era la lección trágica de los griegos que él se propuso recuperar y recrear desde distintas perspectivas en toda su obra. En cambio, para Schopenhauer, la tragedia es dionisíaco-cristiana: horror y resignación.

[222] *Cf. Ibid.*, pp. 318-319.

[223] *Ibid.*, p. 319.

[224] Esta regla conoce una excepción: la comedia. Ésta, como género opuesto a la tragedia, se contrapone a la intención de llevarnos a la negación de la vida. Para la comedia, la vida es buena cuando es divertida, por tanto, al alegrarnos, pretende disponernos a perseverar en la voluntad de vivir. Comedia no es frivolidad; en sus más altos ejemplos trasluce una ironía imprescindible para soportar y aligerar nuestro destino. ¿No será en la tragicomedia donde alcancemos a darnos cuenta del absurdo de la vida y a divertirnos con él mientras dura el breve lapso de nuestra existencia?

[225] *Cf. Ibid.*, & 52, p. 250.

[226] "Para la música no existen más que lo pasional y lo emocional y, como Dios, no ve más que los corazones [...]. De este modo, se cierne por encima de lo grotesco

y de las miserias sin fin de nuestra vida la profunda y seria significación de nuestra existencia, de la que la música no se aparta jamás". *Ibid.*, cap. XXXIX, p. 331.

[227] *Cf. Ibid.*, & 52, p. 254.

[228] *Cf. Ibid.*, p. 251.

[229] *Ibid.*, p. 252. En "De la metafísica de la música"—capítulo XXXIX (p. 330), añadido a la segunda edición de su obra cumbre—, Schopenhauer insiste en el vínculo inmediato de la música y la voluntad: "La música, que no es, como las demás artes, una representación de las ideas o grados de objetivación de la voluntad, sino que representa a la voluntad misma directamente, obra sobre la voluntad al instante; esto es, sobre los sentidos, las pasiones y la emoción del auditorio, exaltándolos o modificándolos".

[230] "La verdad es que la música no apunta a una idea por medio de un ser concreto y escapa inmediatamente a la penosa dialéctica de lo singular y lo universal. Las artes tienden a expresar las ideas, actos en los cuales se objetiva la voluntad, pero la música expresa la voluntad misma. En esta expresión la música se afirma como *general, precisa, íntima*". A. Philonenko, *op. cit.*, p. 215.

[231] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, & 52, pp. 252-253 y cap. XXXIX, pp. 329-330.

[232] *Ibid.*, & 52, p. 253. Las cursivas son nuestras.

[233] *Cf. Ibid.*, cap. XXXIX, pp. 332-333.

[234] *Ibid.*, & 52, p. 255-256.

[235] "De modo que la razón por la que la música no comunica conocimiento de Ideas es que es en sí una *alternativa* a las Ideas: como ellas, es la manifestación directa del noúmeno en el mundo de los fenómenos [...] La música es una manifestación de aquello de lo que el mundo de los fenómenos es también una manifestación, es decir, el noúmeno", B. Magee, *op. cit.*, p. 200.

[236] *Cf. Ibid.*, & 52, p. 256.

[237] *Cf. Ibid.*, I, cap. VII, p. 160.

[238] *Cf. Ibid.*, II, & 52, p. 258.

[239] "[...] Schopenhauer considera a la filosofía, tanto como a las artes, producto del genio. Esto es porque el filósofo y el artista están sumidos en actividades de búsqueda de la verdad que van más allá de los límites del conocimiento del sentido común y de la ciencia; ambas actividades son intentos de penetrar en la superficie de las cosas y de alcanzar un grado de comprensión más profundo de la verdadera naturaleza del mundo; ambas, si son auténticas, están profundamente arraigadas en percepciones y comprensiones originales; y ambas, si sus resultados son válidos, tienen una validez impersonal". B. Magee, *op. cit.*, p. 191.

[240] "El conocimiento liberado de la voluntad, la auténtica actividad metafísica, no es otra cosa que una actividad estética: la transformación del mundo en un espectáculo que puede ser contemplado con placer desinteresado. El arte, o mejor dicho, la actitud que el arte induce en el espectador, es el paradigma de esta experiencia de la realidad [...] Ninguna filosofía anterior a la de Schopenhauer había atribuido a lo estético el máximo rango filosófico que éste le otorga. Una filosofía que no explica el mundo sino que proporciona información sobre lo que es y lo que significa, tiene que originarse, según Schopenhauer, en la experiencia estética del mundo". R. Safranski, *op. cit.*, pp. 301-302.

[241] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, cap. VII, p. 156.

[242] *Ibid.*, II, cap. XXXVII, p. 313.

[243] *Cf. Ibid.*, cap. XXXIV, p. 296.
[244] *Ibid.*, p. 297.
[245] A. Schopenhauer, *En torno a la filosofía*, p. 144.
[246] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, III, cap. XLVIII, p. 230.
[247] *Ibid.*, cap. l, p. 253.
[248] "[...] sólo el símbolo sabe *decir lo indecible*, o expresar la radical *disimetría* entre todo signo y la cosa significada". E. Trías, *Lógica del límite*, p. 207.
[249] El propio E. Trías —el pensador que, nutriéndose en la tradición que, sin olvidar a Platón, va de Kant, Schelling y Hegel hasta Cassirer, Heidegger, Gadamer y Nicol, quizás más logros ha conseguido en el esfuerzo por pensar ontológicamente el símbolo —nos dice respecto al núcleo simbólico-reflexivo de la filosofía: "El filósofo [...] trata de clarificar esa *dimensión simbólica* que el *logos*, como pensar-decir, radicalmente posee, mostrando con ello su voluntad de 'ilustración', o de aclaración 'apofántica'. Sólo que, en última instancia, el concepto que construye deja siempre un suplemento inconcebible, esa *cosa en sí* que se repliega en el cerco hermético y que hace del propio concepto un concepto referido a ideas-límite, ideas enroscadas en el límite del mundo [...]. Pero la exigencia del filósofo consiste en instalarse en esa paradoja, la de construir un concepto que clarifica un núcleo del *logos* cuyo estatuto *radical* siempre es simbólico. En ello estriba la gran tensión que se exige de la filosofía". *Ibid.*, p. 215.
[250] *Cf.* A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, pp. 27 y 44-45.
[251] *Cf.* A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, XXXIV, p. 297. En este sentido, para Schopenhauer sería válido, para toda obra de arte genial, lo que Italo Calvino dice de las obras clásicas de la literatura: "*Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir*". *Por qué leemos a los clásicos*, Tusquets, México, 1993, p. 15.
[252] A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, II, cap. XXXIV, p. 298.
[253] A pesar de esto, ni al arte, ni a la filosofía, según Schopenhauer, les podemos otorgar la omnisciencia solucionadora del enigma de la existencia. "Todavía *est quidam prodire tenus, si non datur ultra*; hay un límite extremo a que la meditación puede llegar y hasta el cual puede iluminar la noche de nuestra existencia, aunque el horizonte siga envuelto en las tinieblas. Este límite lo ha encontrado mi teoría en la voluntad de vivir, que, después de haber conocido su propio fenómeno, se afirma o se niega a sí misma". (*Ibid.*, III, cap. XLVII, p. 215). Para Schopenhauer, la verdadera solución al problema de la vida es la ética: cuando se trata del valor o de la nada de la vida no le toca decidir ni a la ciencia, ni al arte, ni a la filosofía, sino a la naturaleza misma del hombre.

A MANERA DE CONCLUSIÓN[1]

> Pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto, es porque, sereno, desdeña destrozarnos.
>
> *Rilke*

La autoconciencia del carácter histórico del saber filosófico no aniquila su propio pasado: lo incorpora a su gestación actual o, al menos —tal y como sucede en el presente trabajo—, lo toma como un pre-texto que, ahondando en él, permite demarcar campos propios en los cuales continuar afirmando el derecho a existir de la filosofía. Hemos tratado de volver la mirada a un momento de la historia del pensamiento para abrirlo y dejar salir aspectos del mismo que nos permitan un cierto esclarecimiento de las cuestiones que nos provoca la interpelación de nuestra época. Y si bien no podemos responder a ésta con un mero transplante del pasado, tampoco lograremos insertarle nuestras preguntas si renunciamos a la memoria. El mantenimiento de la reflexión acontecida es la posibilidad de ir y volver paciente y continuamente a ella para, desde el mundo que es nuestro, reanimarla como un fondo donador de sentido. Toda filosofía digna de ese nombre se sostiene no sólo por el valor relativo de sus respuestas, sino por atreverse a pensar lo que desde siempre ha provocado el asombro pensante del hombre: el torrente eterno del cual la historia y nosotros mismos somos su fugitiva duración. Ésta es la que, refiriendo siempre a lo que la posibilita, permanece en el arte y se abre reflexivamente en la filosofía.

Kant, Hegel y Schopenhauer reconocen en el fenómeno de lo bello la presencia de la verdad. Desde su manifestación natural o artística, la belleza es considerada por ellos como una forma más o menos adecuada de la idea. Claro está que cada uno de nuestros pensadores entiende por idea algo distinto, sin embargo, en los tres nos parece claro el rango ontológico que la idea posee. La belleza patentiza la idea convocando nuestra percepción y activando nuestra reflexión.

Las ideas están ahora en el mundo sensible y, desde su luminosidad bella, permiten pensar la verdad esencial de este mundo. La belleza de los fenómenos naturales o artísticos, al remitirnos a la verdad que se aloja en ellos, ha permitido nuestro trenzado expositivo de la ontología y la estética en la filosofía de Kant, Hegel y Schopenhauer.

Kant es nuestro primer crítico del platonismo. Sin embargo, la crítica kantiana no es recusadora sino reordenadora del dualismo platónico: Kant mantiene la dobladura de Platón al distinguir entre fenómeno y noúmeno, pero, a la vez, la modifica al suprimir el carácter metafísico de la separación y al hacer residir a la verdad conocida en las construcciones que a partir de los fenómenos dados realiza el sujeto. En el juicio determinante está dada en el propio sujeto la estructura que, como condición de posibilidad, permite subsumir lo particular bajo lo general. Esta subsunción es la verdad de lo que los fenómenos son para el sujeto. En el caso del juicio reflexionante no estamos ante una verdad determinada como conocimiento, sino ante una búsqueda de lo general cuya elaboración se supone válida para la universalidad de los sujetos. En ambos casos, el noúmeno queda fuera de las construcciones subjetivas y, por lo tanto, permanece como una realidad en sí.

Al establecer, por un lado, la diferencia entre verdad conocida —el ser de los fenómenos tal y como aparecen y son ordenados por el sujeto—, y verdad en sí —lo que queda de la realidad independientemente de su ordenamiento subjetivo—, Kant realiza una subversión del platonismo desde el interior de éste. Pero, por otro lado, al considerar a la creación artística como posible desde la identidad del genio con la naturaleza, podemos afirmar que Kant también trastoca, desde él mismo, su propia consideración del sujeto; en el proceso creador se quebranta la constitución trascendental de éste. En la actividad genial, la propia naturaleza (*physis*) parece constituirse en la condición ontológica de posibilidad de la creación artística. La naturaleza transgrede al sujeto y es el fondo de ella misma el que, sin reducirse a la obra de arte, aparece en ésta. El aparecer de la *physis* como arte se concretiza en la expresión de ideas estéticas. Éstas son intuiciones de tal fertilidad simbólica que el sujeto nunca llega a determinarlas pero, no obstante, puede reflexionarlas.

La obra de arte, en tanto idea estética, es un fenómeno particular que al ser reflexionado muestra una riqueza mucho mayor que su mera constitución sensible: se convierte en un símbolo que nos refiere al fondo indeterminable de la naturaleza.

Para Hegel, el arte es la forma sensible de manifestar la idea que, como esencia de todo, deviene racionalmente en la historia. Incorporada en la naturaleza y desplegada en la historia, la idea se recoge sensiblemente a sí misma en el arte. Interpretado como un filósofo de la inmanencia, Hegel consuma la mundanización de la idea platónica e, inclusive, postula que en las formas superiores de su propio desenvolvimiento, la idea termina por apropiarse absolutamente de sí misma. Esta apropiación se da progresivamente en el arte, la religión y la filosofía.

En el arte aparecen los distintos aspectos de la esencia inmanente de todo. La obra de arte es lo ideal, y lo ideal es la armonía entre la idea y su forma de aparecer. Todo esto lo consigue el artista desde la abundancia de la vida: el *pathos* del creador es tal que al adentrarse en él logra expresar lo que su mundo es como momento del devenir de la idea. Sin embargo, la captación intuitiva de la idea no alcanza a mostrarla tal y como ésta es en sí; para esto se requiere del concepto. Éste va más allá del arte al mostrar especulativamente su contenido. La estética, como filosofía del arte, es la develación absoluta de la verdad que, sensiblemente, se forma en la obra de arte. El concepto saca todo a la luz. Para Hegel, la verdad del concepto es más luminosa que la belleza misma. El pensar conceptual tiene para él un poder apofántico completo.

Schopenhauer es, junto con Schelling, el romanticismo y Nietzsche, uno de los fundadores de la conciencia trágica moderna.[2] Esta fundación la lleva a cabo el solitario de Frankfurt volviendo a pensar, desde la experiencia y las formas que la condicionan, *lo que* aparece en los fenómenos. En la naturaleza, en el arte y en el comportamiento moral del ser humano se manifiesta lo que está detrás de los objetos de conocimiento y que, no obstante, se presenta en ellos: la voluntad. Ésta es la unidad que, al objetivarse adecuadamente, da origen a las ideas. Las ideas son el puente ontológico entre la unidad idéntica y la multiplicidad diferenciada. Y, cuando en los objetos sensibles —naturales o artísticos— se destaca la presencia de la idea, entonces la

contemplación nos permite percibir en ellos más de lo que son como meras individuaciones; se convierten en imagen de la idea, es decir, de la objetivación adecuada de la voluntad. La verdad de ésta puede señalarse en la penetración contemplativa de sus objetivaciones bellas. De este modo, al hacerse el sujeto de la idea alojada en el objeto bello al grado de identificarse con ella, se consigue el acceso al límite de lo representable.

Por otro lado, en los conceptos filosóficos que, como todos, se originan en la experiencia, se pretende traspasar lo dado en ésta y señalar reflexivamente lo que permanece indeterminado por el conocimiento científico-racional. Aquí, la palabra filosófica-conceptual no es absolutamente apofántica; la filosofía no puede demostrar el fondo inescrutable que comparece en la expresión de su asombro. El pensamiento no puede concebir todo y, sin embargo, si desea mantener su distinción filosófica, tampoco puede abstenerse del esfuerzo por sugerirlo en conceptos que, aunque se muestren incapaces de determinarlo, lo señalen simbólicamente. Tomar conciencia de la imposibilidad de aprehender todo en el concepto y no renunciar a pensarlo le otorga a Schopenhauer un lugar imprescindible entre los afirmadores de la lucidez trágica moderna. Para él, el arte y la filosofía, si prescindimos —como es nuestro caso— de la moral ascética, son los modos más dignos en que se concilia, con efímera grandeza, la escisión entre el mundo como voluntad y el mundo como representación.

Recuperar la consideración kantiana de la obra de arte como expresión de ideas estéticas que simbolizan el fondo indeterminable, es decir, la *physis* que le da la regla al arte, nos parece imprescindible para afirmar un pensamiento que enlace la ontología y la estética. La reflexión sobre la belleza artística, o sea, sobre la expresión de ideas estéticas, permite pensar en aquello que está simbolizado en ellas. Esta reflexión es ontológica porque se dirige a pensar lo que no se puede determinar: la unidad subyacente a todo. Ahora bien, el acceso reflexivo al fondo único de todo sólo es posible desde un mundo configurado históricamente mismo que, de acuerdo con Hegel, aparece también en la obra de arte; sólo desde la formación histórica es posible reflexionar en la *physis* y el mundo que se presentan en la obra de arte. Sin embargo, lo histórico no es lo meramente pasable y mudable; histórico es la forma concreta que en una época determinada

asume lo humano, es decir, lo que Schopenhauer llama las ideas de la vida. La verdad que el arte presenta bellamente revela la *physis* y la vida en un mundo histórico.

Precisamente porque lo que ocurre en el mundo es histórico, no podemos aceptar el hecho de que Schopenhauer sacrifique el devenir a favor de las ideas o, dicho de otro modo, de que considere al arte como negación de la vida. El dolor es necesario para comprender la vida pero no suficiente: la vida humana puede, desde su creación y contemplación artísticas, configurarse como forma histórica de resistencia frente al torrente eterno que constituye su esencia. En la conciencia de su fragilidad y en la tenacidad creadora con que se afirma en distintas formas, la vida humana adquiere su trágica dignidad. Esta capacidad de autoformarse la puede sustentar en su relación con el arte. En efecto, la intensidad intuitiva de la obra artística la convierte en un continuo surtidor de interpretaciones a través de las cuales se enriquece la experiencia de la vida de aquel que las lleva a cabo. El arte, más que en negativo para la vida, adquiere el carácter de provocador de la reflexión comprensiva y formativa de la existencia.

Pensar sin la experiencia de la belleza es imposible. Los objetos bellos —naturales o artísticos—, al ser reflexionados, llenan de sensibilidad el pensamiento. En la experiencia estética el sujeto se conmociona: se extraña del mundo determinado por sus estructuras y, transgrediendo a éstas, se identifica con lo otro; con lo que provoca su experiencia reflexiva y a la que ésta no alcanza a dilucidar del todo. Lo que el arte revela no está fuera de este mundo; la *physis* y la vida en un mundo histórico se revelan en él de tal modo que posibilitan la reflexión filosófica sobre la unidad que se despliega en la naturaleza y en la historia. En este sentido, el arte y la filosofía nos remiten simbólicamente a la esencia que subyace a toda presencia y que, a la vez, se manifiesta en un mundo y en unas formas de vida. El mundo y la vida que en él transcurre se patentizan esencialmente en la belleza del arte posibilitando que éste presente las formaciones que la verdad asume en su acontecer histórico.

A la verdad que el arte revela y la filosofía reflexiona, a diferencia de la verdad determinada de la ciencia y la técnica, no se accede mediante un "pensamiento causal que regula y legisla de modo general un proceso, una acción de carácter eminentemente productivo, con

vistas a conseguir cierto fin útil (*ofelimós*), o cierto bien (*agathon*), de manera que se remedie, mejore, modifique o transforme un proceso natural".[3] Lo que subsiste antes y después de toda presencia susceptible de ser determinada por la razón científica y modificada por la técnica es lo que el arte revela y la filosofía reflexiona.

Así, para nosotros —que, antes de instalarnos en la postmodernidad, preferimos ser intempestivos en la recreación de la herencia que la historia de la filosofía nos ha legado—, el fenómeno de lo bello es un fragmento de unidad que sólo se alcanza a señalar en la reflexión. La unidad a la que se aspira en el pensamiento es la misma que, dispersa y diferenciada en la naturaleza, se manifiesta fragmentariamente en el arte. El arte es un fenómeno simbólico: la belleza de su presencia alumbra la verdad enigmáticamente; como un horizonte intuitivo tan pródigo que desborda toda sujeción conceptual. Concentrando la idea en una forma concreta, el arte es un continuo detonador de la reflexión errante. Ésta, como la propia creación artística, se sustenta, diría Hegel, en la abundancia de la vida. En la creación y en el pensamiento reflexivo nos sobrepasamos a nosotros mismos haciendo brotar un reflejo significativo del venero inagotable en el que nos aguarda la noche inexorable. Ahora bien, ¿son posibles hoy un arte y una filosofía que nos permitan realizar esto? Nuestra época, como todas, sólo se sobrepasará luchando contra ella misma. Es decir, hoy, como siempre, requerimos de un arte y una filosofía intempestivos que desde nuestra época y contra ella no renuncien a revelar y a pensar la *physis* y las ideas de la vida: un arte cuya belleza anhela la verdad y una filosofía cuyos conceptos simbolizan la unidad originaria del mundo y de la vida.

El anhelo de totalidad de la verdad artística no consigue cerrarse en los conceptos filosóficos; éstos abren un nuevo horizonte, simbólico-reflexivo, desde el cual se concibe, señaladamente, el supuesto de la unidad originaria. Ésta es el abismo del pensamiento: incapaz de aprehenderla, el pensamiento se sostiene en la continua creación de símbolos mediante los cuales pretende despejar el *qué* de lo que acontece en la multiplicidad fenoménica. La determinación de esta unidad se rehuye desde siempre a las potencias del pensamiento. Sin embargo, esto no quiere decir que el pensar se desvanezca en pretensiones inútiles. Parafraseando a Nietzsche, podemos decir que

tenemos la idea para soportar la ausencia de la verdad absoluta. La idea es el nombre de la presentación más clara de lo que aparece. La iluminación es la idea que acaece en la presencia y es también la que, sin sacrificar el fenómeno particular, el arte puede revelar y la filosofía reflexionar.

En el arte se condensan intuitivamente una serie de aspectos de la idea que la filosofía no puede pretender desnudar en una estructura conceptual rígida. El símbolo artístico nunca puede ser descifrado del todo: él permanece como un fondo originario de sentido que nunca termina por instituirse. La reactualización de su riqueza está en función de los individuos que la realizan y de los mundos a los cuales éstos pertenecen y frente a los cuales se definen. Esto vale tanto para el creador como para el intérprete. Toda obra de arte es una hendidura de la unidad en la cual se puede atisbar, desde múltiples perspectivas, el devenir de ésta. La escisión que supone la obra de arte nunca puede ser clausurada conceptualmente. Así, la filosofía debe construir sus conceptos como una reflexión enriquecedora, nunca definitiva, de las intuiciones artísticas.[4] Sólo así logrará perfilar la idea presente en la obra del creador. La idea del arte sólo se alcanza a vislumbrar —si exceptuamos la emoción inmediata que ocurre en la experiencia estética— cuando el pensamiento traza conceptualmente los matices de la intuición. Este trazado, sin dejar de nutrirse de la obra de arte, no puede identificarse con todo lo que ella sugiere. La idea que se delinea no es algo que se encuentre como tal en los fenómenos; ella se forma en la creación artística y, desde ésta, en la reflexión filosófica.

¿Quiere esto decir que el arte se tenga que convertir en filosofía? La autonomía del arte, que se ha consolidado en la modernidad, es irrevocable. El valor de las distintas artes reside en ellas mismas como tales. Sin embargo, esto no nos parece un argumento en contra de considerar el arte como una creación en la que se presenta aquello que la obsede: un fondo insondable que la obra forma como intuición de su idea en la piedra y en la arcilla, en la luz y en el color, en el sonido y en la palabra. Esta presentación no es ajena a la conciencia del creador. En la época moderna, y en esto la historia le ha dado la razón a Hegel, el artista es cada vez más consciente de lo que se juega en su labor: desde su libertad creadora, el sujeto configura artística-

mente cualquier aspecto de la realidad. Pero esto no quiere decir que la creación haya perdido sus secretos convirtiéndose en un medio meramente técnico dirigido por conceptos. El crear mismo es un saber, pero justamente en los artistas más grandes encontramos la conciencia de que lo que el arte nos da es una posibilidad que no descubre totalmente lo que hace frente al asombro del hombre.[5]

En la reflexión crítica de la entrega formada de la presencia, el arte se enlaza con la filosofía. Ésta tiene como una de sus posibilidades de afirmarse la configuración simbólico-conceptual del sentido de aquello que se presenta conformado de modo simbólico-sensible en la obra de arte. La belleza es presencia de la verdad y, a la vez, provocadora de su reflexión. La filosofía alienta la verdad de la belleza y, al hacerlo, nos lleva hasta el límite de lo pensable.

Lo que se resiste a la determinación del pensamiento, siendo al mismo tiempo aquello que lo provoca, ha constituido desde siempre el impulso del asombro pensante. Éste se construye derivando desde su propia situación histórica hacia lo que, según supone el propio pensamiento, permanece como la condición de posibilidad de todo lo que es. Esta condición es el ser inmanente de todos los entes. Así, la filosofía, al pensar esta condición de posibilidad tal y como se presenta en sus propios fenómenos, es fundamentalmente ontología. Sin embargo, frente a Hegel y desde Kant y Schopenhauer, la naturaleza del pensar impide la conceptualización determinada de la unidad de todo. Ésta se presenta en fragmentos que el pensar contempla pero que, no obstante, nunca puede identificar absolutamente puesto que su esencia se escapa a todo intento por fijarla. ¿Quiere esto decir que la unidad es más bien un anhelo, un acto voluntario del pensar más que una realidad en sí misma? ¿El pensar está condenado a moverse en símbolos cuyo sentido nunca puede ser descifrado totalmente? ¿La ontología, debido al carácter inaprehensible de la unidad, no puede más que pensar fragmentariamente? ¿En esto reside la dimensión trágica de la filosofía? ¿La verdad de la belleza, al jugarse en la reflexión, nos instala sólo en la apariencia? ¿Es ésta la que hay que pensar y, al hacerlo, más que de descubrir, se trata de establecer creadoramente su verdad? ¿La verdad construida, así sea bellamente, nos lleva inevitablemente a la multiplicidad del sentido? ¿Ésta es la fragilidad en la que nos sostenemos pero también aquella por la que acabaremos su-

cumbiendo? En estas cuestiones se impone para nosotros una tarea por continuar en la filosofía. Desde luego que reconocer la necesidad de una tarea, y aun disponerse a llevarla a cabo, no implica que se esté en las mejores condiciones para realizarla. Sin embargo, responder con preguntas al hostigamiento del enigma del mundo es ya una buena manera de resistirlo.

NOTAS

1 Dado que en cada uno de nuestros tres capítulos hemos tratado de establecer las conclusiones respectivas que se desprenden de nuestra exposición, nos limitamos aquí a recordar la herencia que hemos pretendido apropiarnos y a esbozar apenas una posible línea de continuación.

2 Para una valoración a este respecto del viejo Schelling, véase Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, pp. 442-444. Para lo que se refiere al espíritu trágico del romanticismo, véase Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Taurus, Madrid, 1982. Por último, para la génesis de la filosofía trágica en el caso de Nietzsche, me permito remitir a mi libro *El pensar trágico*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998.

3 Eugenio Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 280.

4 Esto no quiere decir que para nosotros la afirmación de la filosofía se reduzca a la reflexión sobre el arte, mucho menos a un mero esteticismo. Las posibilidades —y necesidades— reflexivas que el mundo contemporáneo ofrece son tan vastas que exigen de la filosofía un hacerse cargo de ellas desplegando su constitución en varios frentes. La ciencia y la técnica, el lenguaje y el conocimiento, la ética y la política, así como las distintas implicaciones que estos problemas tienen, son sólo algunos ejemplos de las impostergables exigencias reflexivas que definen las tareas actuales en las que la filosofía se juega su derecho a existir en el mundo contemporáneo.

5 Como dice Rafael Argullol: "Pienso en Joyce, en Beckett, en Duchamp, en Schönberg. El terminal ejercicio de la autoconciencia, es decir, la ironía con respecto a la propia obra, ha constituido al unísono el mayor riesgo y la mayor lucidez". *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 158.

BIBLIOGRAFÍA

Básica

ARISTÓTELES, *Poética*, en *Obras*, trad. de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1977.

HEGEL, Georg, W.F., *Estética 1. Introducción*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983.

_____, *Estética 2. La idea de lo bello artístico o lo ideal*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983.

_____, *Estética 3. La forma del arte simbólico*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1983.

_____, *Estética 4. La forma del arte clásico*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1984.

_____, *Estética 5. La forma del arte romántico*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

_____, *Estética 6. La arquitectura y la escultura*, trad. de Alfredo Llanos y Ofelia Menga, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

_____, *Estética 7. La pintura y la música*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

_____, *Estética 8. La poesía*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1985.

_____, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, trad. de Ramón Valls Plana, Alianza Universidad, Madrid, 1997.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. de Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998.

_____, *Crítica de la razón práctica*, trad. de José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1977.

_____, *Crítica del juicio*, trad. de José Rovira Armengol, Losada, Buenos Aires, 1968.

_____, *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*. trad. de José Luis Zalabardo, Visor, Madrid, 1987.

_____, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir*, trad. de Julián Besteiro, Porrúa, México, 1978.

PLATÓN, *Diálogos I. Apología, Critón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*, trad. de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Gredos, Madrid, 1997.
_____, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad. de Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Gredos, Madrid, 1997.
_____, *Diálogos IV. República*, trad. de Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1992.
_____, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, trad. de María Ángeles Durán y Francisco Lisi, Gredos, Madrid, 1992.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, trad. de Vicente Romano García, Aguilar, Buenos Aires, 1980.
_____, *El mundo como voluntad y representación*, 3 vols., trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1960.
_____, *Fragmentos sobre la historia de la filosofía*, trad. de Vicente Romano García, Sarpe, Madrid, 1984.
_____, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, trad. de Miguel de Unamuno, Alianza, Madrid, 1994.

Complementaria

AA.VV, *Estudios sobre la "Crítica del juicio"*, Visor/CSIC, Madrid, 1990.
ADORNO, Theodor W. y Horkheimer, Max, *Sociológica*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala, Taurus, Madrid, 1971.
ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Taurus, Madrid, 1982.
_____, *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994.
ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, trad. de Zósimo González, Visor, Madrid, 1989.

BARTH, Hans, *Verdad e ideología*, trad. de J. Bazant, FCE, México, 1951.
BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, trad. de María Monteforte Toledo, FCE, México, 1981.
BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990.
BLOCH, Ernst, *Sujeto-Objeto. El pensamiento de Hegel*, trad. de Wenceslao Roces, José María Ripalda, Guillermo Hirata y Justo Pérez del Corral, FCE, México, 1983.
BOZAL, Valeriano, *El lenguaje artístico*, Península, Barcelona, 1970.
_____, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.
_____ (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid, 1996.
BÜRGER, Peter, *Crítica de la estética idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1996.

CALASSO, Roberto, *Los cuarenta y nueve escalones*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1994.
CASSIRER, Ernst, *Kant, vida y doctrina*, trad. de Wenceslao Roces, FCE, México, 1985.
_____, *El problema del conocimiento*, 4 vols., trad. de Wenceslao Roces, FCE, México, 1986.

DE PAZ, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, trad. de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1992.
DELEUZE, Gilles, *Spinoza, Kant, Nietzsche*, trad. de Francisco Monge, Labor, Barcelona, 1974.
DELLA VOLPE, Galvano, *Historia del gusto*, trad. de Francisco Fernández Buey, Visor, Madrid, 1987.

FORMAGGIO, Dino, *La "muerte del arte" y la estética*, trad. de Manuel Arbolí G., Grijalbo, México, 1992.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermeneútica filosófica*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1988.
_____, *La dialéctica de Hegel*, trad. de Manuel Garrido, Cátedra, Madrid, 1981.
_____, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. de Antonio Gómez Ramos, Paidós/ICE-UAB, Barcelona, 1991.
GARDINER, Patrick, *Schopenhauer*, trad. de Ángela Saiz Sáez, FCE, México, 1975.
GIVONE, Sergio, *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, trad. de Jesús Perona, Visor, Madrid, 1991.
_____, *Historia de la estética*, trad. de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1990.
GRAVE, Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998.

HEIDEGGER, Martin, *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1996.
_____, *Kant y el problema de la metafísica*, trad. de Gred Ibscher Roth, FCE, México, 1981.
HÖLDERLIN, Friedrich, *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. de Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 1995.

KEATS, John, *Sonetos, odas y otros poemas*, trad. de José María Martín Triana, Visor, Madrid, 1995.
KOGAN, Jacobo, *La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

LOMBA Fuentes, Joaquín, *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987.
LLANOS, Alfredo, *Aproximación a la estética de Hegel*, Leviatán, Buenos Aires, 1988.

MAGEE, Bryan, *Schopenhauer*, trad. de Amaia Bárcena, Cátedra, Madrid, 1991.
MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Plaza y Janés, Barcelona, 1986.
MARCHÁN Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
MARÍ, Antoni, *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, trad. de Carlos Losilla, Tecnos, Madrid, 1989.
MARTÍNEZ Marzoa, Felipe, *Desconocida raíz común. (Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*, Visor, Madrid, 1987.
_____, *Historia de la filosofía 1. Filosofía antigua y medieval*, Istmo, Madrid, 1973.
_____, *Historia de la filosofía 2. Filosofía moderna y contemporánea*, Istmo, Madrid, 1973.
_____, *De Kant a Hölderlin*, Visor, Madrid, 1992.
MOLLÁ, Angel (ed.), *Conmutaciones. Estética y ética en la modernidad*, Laertes, Barcelona, 1992.

NICOL, Eduardo, *Crítica de la razón simbólica*, FCE, México, 1982.
NIETZSCHE, Friedrich, *Obras Completas I*, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1966.
_____, *El nacimiento de la tragedia*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1979.

PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. de María Teresa Pumarega, Cátedra, Madrid, 1989.
PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*, trad. de Zósimo González, Visor, Madrid, 1988.
PATER, Walter, *Platón y el platonismo*, trad. de Vicente P. Quintero, Emecé, Buenos Aires, 1946.
PHILONENKO, Alexis, *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia.* trad. de Gemma Muñoz-Alonso López, Anthropos, Barcelona, 1989.

RILKE, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, trad. de José María Valverde, Lumen, Barcelona, 1980.
RODRÍGUEZ Aramayo, Roberto y Gerad Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo. Simposio sobre la Crítica del Juicio de Kant*, Anthropos-UAM-I, Barcelona, 1992.

SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. de José Planells Puchades, Alianza, Madrid, 1991.
SCHUHL, P.M., *Platón y el arte de su tiempo*, trad. de Eduardo J. Prieto, Paidós, Buenos Aires, 1968.
SIMON, Josef, *La verdad como libertad. El desarrollo del problema en la filosofía moderna*, trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1983.

SZONDI, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Hegel. La teoría hegeliana de la poesía*, trad. de Francisco L. Lisi, Visor, Madrid, 1992.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 1988.

_____, *Historia de la estética I. La estética antigua*, trad. de Danuta Kurzyca, Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Akal, Madrid, 1987.

TEYSSEDRE, Bernard, *La estética de Hegel*, trad. de Alfredo Llanos, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974.

TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1988.

_____, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.

URDANIBIA, Javier (coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Anthropos, Barcelona, 1990.

VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, 1990.

VECCHIOTTI, Icilio, *Qué ha dicho verdaderamente Schopenhauer*, trad. de Javier Abásolo, Doncel, Madrid, 1972.

ZECCHI, Stefano, *La belleza*, trad. de Mar García Lozano, Tecnos, Madrid, 1994.

Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética
—editado por la Dirección General de Estudios de Posgrado,
la Facultad de Filosofía y Letras, el Instituto de Investigaciones
Filosóficas y el Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía
de la Universidad Nacional Autónoma de México—
se terminó de imprimir en papel cultural de 75 gr,
en Digital Oriente, Calle 20, mz. 105, lote 11
Col. José López Portillo, 09920, México, D.F.
en agosto de 2002

La edición consta de 1,000 ejemplares

Diseño y formación:
Concepto Integral en Imagen y Comunicación, S.A. de C.V.

Diseño original de portada: Cecilia Atenea Cota Trujillo
Diseño de portada: C.G. Citlali Bazán Lechuga

Obra pictórica: Federico Cantú. *La metamorfosis de Dafne*